الأثر المفتوح: دراسة الشعرية في نماذج من القصيدة الخليجية*

د/ عبد القادر حبيب فيدوح ــ جامعة البحرين
Abdel qader Fidouh - (University of Bahrain)
البحث مدعوم من عمادة البحث العلمي(وحدة الدراسات التربوية والإنسانية) في جامعة البحرين.

ملخص البحث

يحاول هذا البحث أن ينظر إلى جملة من النصوص الشعرية في منطقة الجزيرة العربية في ضوء ما تركته الدراسات الحديثة لشعريات التقبل، توازيا مع تعميق النشاط الإبداعي الشعري في مرحلة النضج الجمالي والكشفي للشعراء الرواد، وذلك بعد أن اكتسبت التجربة لهذه المنطقة ــ في أفق ذلك النضج ــ مزيــدا مــن الكثافة والتوهج، وتلاحمت فيه المدارات الكونــية والقومية، وتوافقت هموم الشاعر الذاتيــة مــع انشــغالاته الوجودية على مستوى الرؤيا، كل ذلك بفعل اللغة الشعرية المؤثرة بجزالتها ــ سواء من حيــث الإقنــاع أو الإمتاع ــ والصورة الشعرية المتقدة التي استثمرت التراث البلاغي، ومعالم الكتابة الجديدة، بما في ذلك إثارة الخيال، واستغلال الرموز بكافة أشكالها على مستوى البنية والدلالة.

وعلى الرغم مما قد يبدو في التركيبة الإبداعية ــ لهذه النصوص المختارة ــ من تفاوت، نلاحــظ أن هناك ما يجمع بينها، سواء من حيث الوحدة الجغرافية الماثلة في منطقة الخليج والجزيرة العربية، أو من حيث وحدة المآل؛إذ شرَعت الباب على مصراعيه؛ لتفكيك المقول الدلالي عبر الصيغ اللانهائية من التوليد المعنوي ، أو الأيقونة الدلالية، وغيرها من المجازات، والانحرافات، والفراغات، مما يكسب المعنــى تنوعــا دلاليــا بمستوى تدفق الكفاءة التقبلية في كثير من هذه النصوص .

لقد استطاع شعراء منطقة الخليج والجزيرة العربية ابتكار شعرياتهم الخاصة، كما اعتنوا بخلق صور نابعة من صلب إيمانهم بقضاياهم القومية والإنسانية، شأنهم في ذلك شأن الشعراء العرب المعاصرين ــ الذين فعّلوااستنهاض الطاقة الكامنة في عالمهم الكشفي ــ الأمر الذي دفع الكثير منهم إلى تعزيز أصالة تجربتهم، بما في ذلك معظم التجارب الشعرية الغضة، والقدرات الإبداعية الواعدة.

إن القراءة التأويلية التي ننشدها في " **الأثر المفتوح** " لهذه النصوص تسير في اتجــاهين مختلفــين ــ بحسب تفاوت المستوى الإبداعي لكل نص ــ أحدهما يعتمد على استقراء المعنى بموجب التأويــل النهــائي، القائم على استثمار العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، والثاني لا يؤمن بوجود أصلي للدلالات. وعلى الرغم من هذا وذاك، فإننا نشير إلى أن التأويل الذي نقصده في هذا البحث يقتحم الخبيء واللامرئي في النصــوص المعتمدة؛ لأننا نرفض أن نكون مرآة للصورة، أو المرآة العاكسة، وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما

يشغل بالنا، ويعزز افتراضاتنا؛ لأن هناك مسوغاتٍ تدفعنا إلى ذلك، وفراغات تأسرنا، وتشدنا إلى تضــاعيف النص وفيوضه.

The Open Impact
A Study in the Gulf taste poetry
Bahrain as a model

Dr Abdelqader Habib Fidouh
University of Bahrain

This research tries to look at a number of poetic texts in the Arabian Peninsula in the light of what recent studies left of poetry reception, in parallel with the deepening of creative poetic activity in mature aesthetic for pioneer poets, after that the experience for this region have gained on the horizon of the maturity greater density and glow, and coalesced the orbits global, national, and coincided concerns of the poet with the existential preoccupations. All by the poetic language affecting its abundance both in terms of persuasion or interestingness and poetic image, which has invested rhetorical heritage, and features of new writing, including the imagination, and the exploitation of the symbols in all its forms at the level of the structure and significance.

Despite what may appear in the composition of creative texts selected from the discrepancy, we note that there is common ground, both in terms of geographical unity lie in the Gulf and Arabian Peninsula, or in terms of units of goal and result; it initiated the door; to dismantle the semantic discourse through the generation of infinite formulas moral or icon tags, other metaphors, and spaces, which makes semiotic sense by receiving efficiency level of the flow in many of these texts.

Poets of the Gulf and Arabian Peninsula have been innovative, and looked after the creation of images derived from the core of their faith in their cases of nationalism and humanity, like the contemporary Arab poets who did mobilize the power inherent in their world. This prompted many of them to enhance the authenticity of their experience, including most of the poetry experiments and promising creative abilities.

The reading of interpretation that we seek in the “open impact” to these texts goes indifferent directions according to the varying level of creativity of each text. The first based on the extrapolation of meaning under the final interpretation, based on the investment of the interactive relationship between reader and text. The second does not believe in the existence of an original of the semantics. In spite of this, we point out that the interpretation which we mean in this research the texts adopted; because we refuse to be a mirror of the image, or a reflecting mirror, but our desire to merge with the text is what occupies our minds and strengthens our assumptions.

شعرية "الأثر المفتوح "

شاع استعمال مصطلح الشعرية في أدبيات النقاد العرب المعاصرين على مستوى الممارسة والتنظير، كما اتسع هذا المصطلح ليشمل الخطاب الشعري والخطاب السردي معا؛ إذ ليست الشعرية مجرد إجراء منهجي لتحليل النصوص، وإنما هي انتظام للقوانين التي تجعل من الأدب " أدبيا "، وتتخذ من اللغة الأدبية ميدانا لتطبيقاتها.

ولكن واقع سبل الاتصال أرغم الشعرية على تجاوز اللغة الأدبية كميدان أوحد، وخلاصة هذا الإرغام أن نظرية الشعرية تنتمي في واقع الأمر إلى نظرية أشمل، وهي نظرية الاتصال، بخاصة بعد انحسار المنهج البنيوي والإقلاع عن سلطة الشعريات النصية، حيث برزت الشعريات التقبلية، وواظبت على إحياء دور المتلقي كشرط للإنجاز الأدبي، بل للإنتاجية النصية، وهو المخاض الذي أعقب ولادة القارئ، فانقلبت المعادلة لصالح مكون التلقي، من منظور(إيفانوكس ١٩٩٢) " أن النص لا يصبح أدبيا إلا إذا استعمل بوصفه أدبا عند جماعة من القراء؛ أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في إطار أفق محدد للقراءة؛ وهذا يعني أن النص لا يعد بارزا على نحو خاص بسياقه المباشر في الأصل أو في الإنتاج"(إيفانوكس ١٩٩٢، ص ١٢١) ، الذي يتضمن دلالية الانفتاح المشروطة ضمن سياق النص ذاته، وضمن إجراءات تنظيم دلالاته المتجددة ؛ لأن النص الأدبي ــ اليوم ــ يحمل دلالات متنوعة وفق ما تحدده القراءات المتعددة التي تختلف هي الأخرى باختلاف المكونات الإدراكية للقارئ المنفتح على إطاره الحضاري الذي ينتمي إليه ، ضاربا بذلك لازمة الانكفاء على أحادية التصور، متخذا سبيل الانفتاح كقوة دلالية لتفجير مكبوته المكتوم. وقد لا نستغرب إذا وجدنا دراساتنا الأدبية تميل، نسبيا ــ عن نظرتها الأحادية، القائمة على البناء التقويمي في إبداء الحكم الفصل، أو بالتوجه إلى النموذج المثال؛ لأن الدراسة في هذا المنظور كانت خاضعة ــ بغير إرادة منها ــ لظاهرة الواحدية في كل شيء ، تبعا لفكرة " **احترام النظام السائد** "، ومن هنا يكون مفهوم**الأثرالانفتاح**" له علاقة بالمؤول الذي يستهلك الأثر، أو النص، أو الخطاب. أما الأثر الفني فهو موضوع جمالي قابل للتأويل عكس ما

نعرفه من علاقة المرور الطرقيةـ وما شابه ـ التي لا يمكن إلا أن ننظر إليها نظرة واحدة موحدة، كما أنها لا تقبل التاويل الشخصي، وإلا نزعنا عنها ـ كما ما يقول أمبرتو إيكو ـ حتى تعريفها."(إيكو ٢٠٠١ ص ٨)

ولعله من هذا المنظور ارتأينا أن يكون لهذا البحث علامات دالة بانفتاح النص على عوالم ممكنة في نماذج من القصيدة الخليجية،يكون التحليل فيها نابعا من النفاذ إلى أعماق النص، بغية استكناه المعنى الخفي، واستكشاف اتساع مداها الدلالي، وفضائها الإشاري، عبر آليات الرؤية التأويلية.

ولقد حاولنا قدر ـ المستطاع ـ أن نستقصي ما اخترناه من نماذج شعرية خليجية (بعد اعتماد البحث من عمادة البحث العلمي في جامعة البحرين ٢٠٠٩) ضمن صياغة انفتاحها على رؤى مختلفة، وضمن بنية فهمها على متغيرات القراءة التي تخلق فيها الجديد، وتزيح عنها الثوابت؛ لكشف مكوناتها، وهو ما يشجع على تجدد رؤية القارئ. وشيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو تطوير الفهم استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا، " وبهذا المعنى ...فإن كل أثر فني، حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطةبدقة هو(أثر مفتوح) على الأقل من خلال كونه يؤوّل بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل"(إيكو ٢٠٠١، ص ١٦)

ولكن، هل يمكن القول إن إشكالية الشعرية ـ بوجه عام ، وفي هذه النماذج على وجه الخصوص ـ قد حلت في أفق هذا التعديل ؟.

إن أبعاد المشكلة معقدة وملتبسة؛ لسببين:

الأول ـ هو عدم الاعتراف بما هو أدبي منفصلا عن واقعة الاتصال.

الثاني ـ اتساع واقعة الاتصال لتشمل ما هو غير أدبي.

إن الشعرية ليست مجرد طريقة لقراءة النصوص، وإنما هي مجموع الأنماط المستنبطة لإنجاز نظرية في أدبية المقول، ولذلك فهي مجبرة على توسيع مجال تأملاتها؛ ليصبح في إمكاننا نفي طابع الاكتمال l'achèvement ، وتبني مبدأ الانفتاح L'Ouverture في العمل الأدبي، مما يعني أن " كل عمل فني، حتى وإن كان مكتملا،أومغلقا، من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق

مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل"(إيكو ١٩٩٨، ص ٨٣) ؛ أي إن تفنيد فكرة الاكتمال تصبح نقطة انطلاق المؤول للدخول إلى عالم النص. ومعنى أن يكون النص مفتوحـا هـو ألا يكـف عـن إنتاج"معنى المعنى" مما يحفز المؤول على ممارسة نوع من الكشف والاستبطان حيث يستمر النص في كونـه غير مكتمل بوصفه مدلولا. وبالنظر إلى عدم وجود أية نظرية لضبط المدلولات، فإنه ما من قاعدة، أو قانون، يوجب على المؤول الالتزام بمعايير معينة تجنبه عدم التأثر بـ " **لا محدودية** " المـدلول حتـى وإن كانـت "**محدودية** " الدال، أو اكتماله، حاضرة في ذهنه مسبقا "، فالعمل الفني هو من جهة، موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما يصوره المؤلف، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسـه، وهكذا ينشئ المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو، ومن جهة أخرى فإن كل مستهلك، وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، يمارس إحساسا شخصيا، وثقافة معينة، وأذواقا، واتجاهات، وأحكاما قبلية توجه متعته في إطار منظور خاص به. وفي العمق، فإن الشكل يكون مقبولا جماليا، وبالضبط عندما يكون ممكنـا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة،وعندما يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر والقصدية دون أن يتوقف عن أن يكون هـو نفسه " (إيكو ١٩٩٨، ص ٨٣)

وهكذا، فإن شعراء منطقة الخليج العربي، شأنهم في ذلك شأن الشعراء العرب المعاصرين، وفي غمرة نشوة التوهج الإبداعي، واستنهاض الطاقة الكامنة في عالمهم الكشفي، استطاعوا ابتكار شـعرياتهم الخاصـة، والنابعة من صلب إيمانهم بقضاياهم القومية والإنسانية." ولما كانت هذه الحركة معنية في مرحلتهـا الثانيـة، بالتعبير عن ...الأحاسيس الوجدانية والرومانسية، فقد أخذت تغزو نفوس الشباب ...وتدفعهم أحيانا إلى البحث عن عوالم مثالية ... مما جعل هذا الشعر تعبيرا وجدانيا، يضيق أحيانا ا ليصبح نغما ذاتيا منغلقـا، أو يتسـع أحيانا ليصير نغما إنسانيا عميقا(الرومي ١٩٨٠، ص١٦) ؛وليصبح في معظمه نتاج تناص مع مختلف الموارد والمنابع الرؤيوية في جميع مَرَامِها، انطلاقا من القرآن الكريم، والكتاب المقـدس، مـرورا بنتـاج فكـرهم وحضاراتهم الثرّة، على الرغم من بساطة الرؤية الكشفية ــ في شعرية الأقلام الغضة ــ التي من شـأنها أن تسهم في صياغة ملامح الحضارة الجديدة، بجميع مكوناتها، بحسب دعوتي الحداثة، وما بعـد الحداثـة،إلى " **البحث في السؤال** " الذي يستوجب الربط بين الماضي، والحاضر، والمستقبل.وفي هـذه الحالـةفإن السـؤال العربي الحديث ــ برمَّته ــ في موضع الغيبة المتوارية عن فعل الحدث المستجد، كما عبر عنه قاسم حداد ــ مثلا ــ في قصيدة "لغة":

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

يستبسلون (حداد ١٩٨١، **ص ١٥**)

وكأن الشاعر ــ لسان تأنيب الضمير العربي الدفين ــ يتذمر من غيبوبة فقدان الإحساس بروح المبادرة، وهو غياب أبعدنا عن المشاركة الفعالة في صنع الحضارة الإنسانية الجديدةالتي اشتهرت بوعيها الطموح، استجابة لمقولة ديكارت Descartes: "**يتعين علينا أن نصبح سادة الطبيعة ومالكيها**".

أيَّةُ بسالة هذه التي ترمي بصاحبها إلى الارتداد، أو الصعود نحو الأسفل، وأيَّةُ " بسالة نفس" تلك التي تقضم اليابس،والمكرور، وترهن نفسها لفعل القول، إنها صورة انزياحية تعكس النكوص والقهقــرى، علــى الرغم من وفرة العدة والعدد، بحسب رؤيا قاسم حداد. ويقابل هذهالصورة المجازية ما رآه **سيف الرحبي** فــي "**أصدقاء**" من الذين لم يعد قولهم دائم التصديق فيما يَعدون من بلوغ الغاية، وبذلك يكونون بمنزلة "الحضور في الغيبة"،حين:

....

يحجزون المقاعد في الصباح

كي نشرب القهوة وندخن

لا يكادُ يسطعُ الكلام من أفواههم

إلا وتمتلئ الطاولاتُ

بالغياب (الرحبي ١٩٩٦، ص ٢٣٥) .

لعل المتمعن في هذين النصين لــ [حداد والرحبي] يجد ما يزكي سياق علم اللغــة النصــي فيمــا يتضمنه بيان الحذف المتماسك مع ظاهر لغة النص، وهو نوع من الاحتباك الشائع في لغة الشعر المعاصر ــ على وجه العموم ــ ضمن جسر دلالي يربط الظاهر بالخفي، والمعلن عنه بالمسكوت عنه، أو ما أثبته السياق الأول معزَزًا بما يكشفه نظيره ــالثاني ــ المضمر، وهو ما يطلق عليه بمصــطلح الاحتبــاك، أو مصــطلح الحذف التقابلي؛ لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تعزز مطلب البحث عن المعاني

المجازية ـــ التي تعكس صورة الوجود الخفي في النص ـــ والدور المنتج للمعنى، من منظور أن كل نص إبداعي لا يتقوَّم إلا بتأويله.

وقد كانت الشعريات القديمة كشعرية امرئ القيس، والشنفرى، وطرفة بن العبد، وعنترة، وأبي تمام، والمتنبي، وغيرهم، كانت تلك الشعريات بمثابة الإطار المرجعي لكثير من الجماليات التي خلدتها القصيدة العربية في منطقة الخليج العربي؛ لأنه لا يمكننا أن نتحدث عن حداثة شعرية عربية بمعزل عن هذه المرجعية التي هي في جوهر اللغة، والتصور، والخيال الإبداعي، بخاصة إذا افترضنا أن عملية الفهم الشعري وتذوقه يمكن أن تتم في سياق المنتج الحضاري للمجتمع.

فما هي تجليات شعرية الأثر المفتوح في القصيدة الخليجية والجزيرة العربية؟ وهل يمكن مناقشتها بمعزل عن تاريخ القصيدة العربية عبر العصور والأزمنة ؟ وكيف تتدخل القيم المعاصرة في تفكيك القيم التقليدية وإعادة تشييد بناء مغاير يتلاءم مع السياقات المتزامنة؟.

أبجديات القراءة:

لعل ما يعنينا في أثناء قراءتنا هذه النصوص هو ما يشغل التداول النقدي العربي من حيز أكبر لمستوى مفهوم جمالية التلقي esthétique de la réception ورواجه، بعد أن استقرت القراءة، نسبيا، على هذا المنحى بكل مجالاتها. وإذا كنا نتبع هذا الاتجاه في التحليل؛ فلأننا نرى في شمولية نظرية القراءة بديلا عن **سلطة النص** التي كرست جهدهاالإلغاء دور القارئ إلى أن تم إحياؤه في ظل ما عرف بـــ " **سلطة القراءة** ". وللقراءة أبجدياتها المتداخلة والمتعارضة، والتي لا يمكن تمييزها إلا بمعية الرؤية المنهجية.

أولا ـــ القراءة التفاعلية / الاحتباك الدلالي

إن انتشار المناهج القرائية الآخذة في التفاقم يُعد من صميم الوعي الهرمينوطيقي الذي شرع في وضع العلاقة بين النص والقارئ، ضمن استراتيجية تفاعلية لا تكرس أحادية المقصد، بقدر ما تعطي مجازات مقنعة،

كما في قول **ظبية خميس** في " **تلف**"التي تحاول تفجير السؤال، رغبة في طلب التغير من مجرى الحياة المملولة، في مقابل السؤال الحركي الذي يحاول أن يصوغ الحياة من جديد، وكيف ننخرط في الوجود بشكل فاعل:

كم مرة نُولَد؛ لتموتَ
بويضة الحياة
لا نهاية للموت والولادة
وهذه المرة
موت أو حياة (خميس ١٩٩٦، ص ٦/٥)

والمؤوِّل ليس مجبرا على أن يستجيب لرغبات المؤلف، أو للسياق الذي جاء به ظاهر النص، اعتقادا منا أن أي نص شعري ينقل "**لغة داخل لغة**". كما أن النص ليس بنية مغلقة على نحو ما كانت تدعي البنيوية، وإنما هو كيان يتناص مع غيره من النصوص، ويتفاعل معها. وقد أدت نظرية القراءة مدفوعة بجمالية التلقي إلى إسناد دور البطولة إلى المتلقي،لكونه منتجا ــ آخر ــ للنص، وذلك تزامنا مع رواج فكرة موت المؤلف وولادة القارئ. ولكن ليس القارئ ــ في هذه الحالة ــ منقذا لعقلانية القصيدة، أو مخبرا بالكشف عن مصداقيتها. إن الشاعر يحاول دوما تفادي الوقوف على الوثوقية، أو امتلاك الحقيقة في ظاهر النص، وفي مقابل ذلك يحاول أن يجعل من النص موضع تساؤل، والميل به إلى حالة تكتسي طابع الحيرة، وكشف الخبيء في وجه المفيد والمقنع على نحو ما نجده مثلا عند الشاعر الكويتي إبراهيم حامد الخالدي في قصيدة " **موت** " التي بث فيهاهمومَه، وأشجانه، بتأملات تحاول أن تنخرط في صنع السؤال عن قيمة الحقيقة:

نموتُ بلا أسئلةْ
ودونَ مُقدّمةٍ مستفيضة
نرى بين أعينِنا موتَنا
كلّ يومٍ
ونمضي
ونحن نُناقشُ في المسألة (الخالدي ٢٠٠٥، ص ٨)

يحاول الشاعر تصفية حساباته مع معيارية الزمان الذي يستمد توجعاته من كل ما هو ساكن ومستقر، وفي ذلك شعور بالأسى في صورة الموت، دفع بالشاعر إبراهيم حامد الخالدي إلى إفراز نبرته الداعية إلى المواجهة للبحث عن شيء ما مغاير، يسعى من خلاله إلى إنتاج واقع يحاكي الرغبات في تفاعلها مع نواميس الطبيعة، بوصفها شرطا حاصلا بالضرورة من مستجدات الكون، وفي هذا تعارض مع ما قامت به ــ توجهات ــ البنيوية في رؤيتها الفكرية التي عزلت الذات، وكرست الفكر المجرد، وعلى الرغم من نجاحها كمثل ابستيمولوجي، فقد اضطر أحد نُعاتها أن ينتقد جنوحها نحو التجريد، ونزوعها نحو نفي الذات، وذلك من خلال قوله:" إن قراءة النصوص التي طغت في المرحلة البنيوية قد تجاهلت الذات، ومن ثم أمكنها الانخراط والتجذر في عالمية L universal مجردة، وفي خطاب عديم الذات، وكان على الباحثين الإبانة عما هو ثاوٍ ورابض في النص ليس إلا، بيد أنه بالعودة إلى المعنى وليس الصورة أو الشكل form فحسب، استرجعت الذات، منذ منتصف السبعينيات، منزلتها المركزية في الجهاز الفكري، فلم يعد المعنى مردودا إلى الدليل، غير أن هذا لا يعني العودة ثانية إلى عبادة الذات المطلقة". (دوس ٢٠٠٥، ص٩)

إن الانقلاب المنهجي الذي حدث فيما بعد البنيوية قد اتخذ مجالات ابستيمولوجية متعددة، وأبرز تلك المجالات القراءة التفاعلية التي ترمي إلى مساءلة الفعل الإبداعي كجزء من الحركة الاجتماعية، وفي قلب المتغيرات الحضارية. ومع إحياء دور القارئ ــ ضمن سياق تاريخي منتج للثقافة والفكر ــ استطاعت الهرمينويطيقا أن تفك طلاسم النص بالتعاضد مع حكمة القارئ، ولم يعد سلطة مطلقة مكتفيا بذاته. وقد أمكن لهرمينيوطيقا امبرتو إيكو Umberto Eco مثلا تجاوز المأزق البنيوي، واستنباط قوانين تأويلية، وفقا لذلك التعاضد. فالتأويل كما يقول إيكو Eco " هو تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص، عبر إنتاج نصوص أخرى" (أيكو ٢٠٠٠، ص١١٧).

وهل التعاضد النصي في احتباكه ــ من خلال شدّ معانيه وإحكام دلالاته ــ يعني إغلاق النص على دلالة نهائية ؟ إن المنطق الذي يعمل به التأويل النهائي يقوم أساسا على تفاعل مقصدية المؤول، ومقصدية النص، تجاوبا مع ما حققه من احتباك بدلالة ما فيه من المحذوفات، ومن ثمَّ " نستخلص أن العلاقة بين المصدر والرسالة والمقصد في التواصل الفني، علاقة تتجدد في نوعين من التفاعل، الأول تفاعل جمالي مباشر، يعكس الوقع المبدئي الذي يحدثه فينا الأثر الفني، والثاني تفاعل يستوعب هذا الوقع ويحاول تبريره في ضوء ما

يعكسه رد فعل المنتج والمؤول؛ ومعنى هذا أن وصف التفاعل الذي تنبثق شروطه وسماته في عملية التواصل الفني وصف لا بد أن يسير في توجهين اثنين: الأول توجه يدرس فعل النص أو وقعه. والثاني يهتم بأنظمة رد الفعل التي تنعكس خلاله عملية القراءة بحكم الوقع الجمالي الذي يحدثه فينا كل نص فنـــي"(بلملـــيح ٢٠٠٠، ص٥٤).

كيف تجلت ملامح القصيدة الخليجية في أفق هذه الصيرورة ؟ وهل يمكن للقراءة التفاعلية أن تحقق ما عجزت عنه القراءة التطابقية، أم أن القصيدة هي وحدها القادرة على إملاء مسار نهجها، وتكـــوين أســـلوبها، وطريقة تلقيها؟ لعل هذا ما نستقصيه، ونحاول بلوغ غايته في البحث عن أهمية الاحتباك النصي.

وقد اختارت هذه الدراسة أن تكون المرأة موضوعا استهلاليا، ولم يكن هذا الاختيار بدافع التجنـــيس، بقدر ما كان ذلك عفويا، يلزمني أنا وحدي، من دون أن يكون ذلك الاختيار مثاليا، أو متحيزا، وفي خضمِّ ذلك ما الذي يحدث عندما تتوشح المرأة بالكتابة، بخاصة إذا علمنا أن التقاليد العرفية واللغوية تجعل من هذا الفعل حدثا فحوليا بامتياز؟

إن سعاد الصباح في مثل هذا الوضع لا تتبرأ من تهمة الكتابة؛ لأنها تكملة لتاريخ الأنثى وتأكيد لـــه، كما أنها استباق لمستقبل الذاكرة الأنثوية؛ ففي قصيدة " **فيتو على نون النسوة** " يأتي صوت الشاعرة صارخا في وجه الأعراف التي سنها الرجال وجعلوها محرمة على النساء:

يقولون
أن الكتابة إثم عظيم ..
فلا تكتبي
وأن الصلاة أمام الحروف... حرامٌ
فلا تقربي
وأن مداد القصائد سمٌّ
فإياك أن تشربي

وهأنذا
قد شربت كثيرا
فلم أتسمم بحبر الدواة على مكتبي
وهأنذا ..
قد كتبت كثيرا
وأضرمت في كل نجم حريقا كبيرا
فما غضب الله يوما علي
ولا استاء مني النبي(الصباح ١٩٩٦، **ص ١٠)**

والنص كما نلاحظ بليغ في صوره الدالة، بدءا من التركيز على (واو الفحولة للمجتمع الذكوري في: يقولون) وعدِّ الكتابة النسوية وصمة و(إثم عظيم)؛ وذلك حين جعلت الشاعرة الكتابة نفسها " **إثـم**"، والإثم نفسه الكتابة، وفي هذا تطابق بين طرفي الصورة: الكتابة/الإثم؛ ولأنّ الكتابة انتهاك لعوالم مستقرة، فالإثم انتهاك أيضا للسائد والنمطي، ومما يؤكد صدع الموقف في نظر الشاعرة هو التشبيه الإضافي في (مداد القصائد سم) حين شبهت حبر الدواة بالسم على سبيل الاستعارة بالكناية، على الرغم من أن السم يفعل فعله حين ينقع في الذات كما يستنقع المداد الهادر على الورق.

إن الشاعرة بهذا الموقف تكون قد استبدت بلا معقولية الرجل في احتكاره لفن الكتابة، وتنصيب نفسه سلطانا على الحرف والخيال الذي تضرم به الشاعرة الكون برمته، وتعيده خلقا جديدا. لكن الرجل يريد للمرأة إقامة أبدية في الصمت، فلا يريد أن يسمع لها صوت، أو تعلو لها هامة. ومن ثم، يأتي صوت الشاعرة ليحطم كل الأسوار، أسوار من صنع أوهام أولئك الذين:

يقولون :
أن الكلام امتياز الرجال..
فلا تنطقي
وأن التغزل فن الرجال..

فلا تعشقي
وأن الكتابة بحر عميق المياه
فلا تغرقي..(الصباح ١٩٩٦، **ص ١٢**).

لعل صورة التشبيه البليغ في (الكتابة بحر) تشي بالخيفة والتحرز من الإقدام على فعل ما يخط من الرقش، كونه تيها وزيغا في عالم المرأة؛ وكأن المرأة إن مارست فعل الكتابة فهي تمارس فعل الغرق بعينه.ومن ثم، لا فرق بين عالم الكتابة وعالم البحر في الغوص والتيه والعمق، ولكن على الرغم من تحذير الرجل لها بعدم الخوض في بحر الكتابة نلاحظ أن الشاعرة تصر على السباحة بإتقان في هذا البحر الخضم، لأنها تستطيع اكتناهه، وتعرف عواقب هذا الفعل:

وهأنذا قد سبحت كثيرا
وقاومت كل البحار ولم أغرق
كسرت بشعري جدار الفضيلة

وإذا كانت الفضيلة جدارا، وسدا، مقاوما عند الشاعرة، فإن الشعر يمنحها القدرة ــ أيضا ــ على هدم الأشياء، وكسر الصَّلب، وتحطيم ما ارتسم في ضمير الفحولة، حين جعلت الشاعرة من صوت المرأة رذيلة.

ويأتي رد الشاعرة على هذه المزاعم الذكورية؛ ليضع حدا لغرورهم الذي صاغته رؤيا مضللة في سياق انثروبولوجي لا يميز بين زمن القبيلة وزمن التحضر؛ لأن القبيلة تقوم على احتكار الرأي، وفرض الالتزام به، بينما يقوم زمن التحضر، أو التمدُّن، على استقلالية الرأي والمشاركة، وقبول الآخر، والإيمان بقدراته؛ ولذلك فإن القبيلة ذهنية مغلقة، ذات منطق أحادي، أساسه نفي الجنس الآخر[الأنثى] بوصفه كائنا منقوصا، وعند آخرين تعد نقيصة، تستحق العزل أو الوأد، بينما يكون الذكر محورها، ودافعا إلى الوجود عبر حفظ الأنساب والنسل.

وتربط الشاعرة بين فن الكتابة " **التغزل** " وفن العشق، وتهزأ من أولئك الذين يزعمون امتلاكهم ناصية الحرف وفن التغزل، وتؤكد أنها أدوات قد تكون المرأة أقدر على امتلاكها وتوظيفها. ويكفي تاريخ النساء المليء بالشاعرات مثل الخنساء، والشاعرات العاشقات المتصوفات مثل رابعة العدوية.

ولا شك في أن ثورة سعاد الصباح من خلال قصيدة "**فيتو على نون النسوة**" تأتي لتفكيك البنية القبَلية المستبدة، وتعيد التوازن المفقود في الثقافة العربية، وتلغي الحدود والفوارق بين الجنسين، سواء على مستوى الواقع " **ذكر/ أنثى** "، أو على مستوى الإبداع " **شعر/نثر** "، وهي بذلك تشرع نافذة في الوعي العربي برمته، بما فيها قضايا المرأة والكتابة، والإيقاع الحضاري الجديد، والنظم المستحدثة، وذلك بإعادة النظر في الذاكرة الجماعية، ومحاولة إيجاد واقع مغاير، تتصالح فيه الذوات مع الاحتفاظ بالطبيعة الحية والقلوب النابضة بضميرها الإنساني.

وفي ظل هذه المفارقات يأتي صوت الشاعر علوي الهاشمي؛ ليبحث عن وجوده المتوجس بذاكرة عائمة، في زمن سابح في أمواج مائجة، يساق فيها الإنسان إلى "**صرخة الدال**" وصورة "**المشهد الصاخب**" حين فقدَ الوعي مركزيته، وحول ذاكرته إلى حلم شارد يشبه **(نافذة الأفق المفتوحة)** في قصيدة اللحظات الهاربة:

فكرت مرارًا
أن أصطاد اللحظاتِ الهاربةَ العجلى
من عمري
ففتحت شِباك الكلمات
وألقيت بها في بحر الكون الواسع
كانت ذاكرتي
تشبه نافذة الأفق المفتوحة
وهي تطل على البحر
وطفل يلعب في رمل الشاطئ
يبني للريح منازلها،
ويجرجر فوق الزبد الطائر

أذيال الضحكات الجذلى
ويرسم فوق أديم الزرقة والصدفات
خطوطاً لبلاد تشبه ضحكتَه الأولى
ويعود فيمحوها،
يلقي بالصدفات إلى البحر
ويصبغ بالزرقة عينيه الواسعتين
كنافذة الأفق المفتوحة
كانت ذاكرتي تشبه نافذة الأفق المفتوحة
لكن العمر سجين الصدفات القابعة الآن
بقيعان البحر(الهاشمي ٢٠١٢، **ص ٣٤٩)**

ولا شك في أن إصرار الشاعر على البحث عن لحظاته الهاربة، بعد إمعان، يعكس قتامة بحثه عن ذاته، عن منعطف حياته ومنحناها، وبعد أن عانق فضاء الكلمات في تضاعيفها الدلالية. وفي المقابل فإنه يرسم لـــ**(طفل يلعب في رمل الشاطئ)** مفاتيح الأمل، ويزرع في نبضه إضاءة درب المسيرة، بكل ألوان الطيف، ولمعان الإشراق، وفي أفق أديم السماء، وغلاف المحار. وبمعادلة بسيطة نجد الشاعر ينقل نهايات مساره إلى عتبات براعم المستقبل وأزاهيره، حين يوظف ما ينمُّ عن حدِّ مساره وغايته في صيغ الفعل الماضي **(فكرت/ فتحت/ ألقيت/ كانت[٢])**، كما تأتي صور الجمل الشعرية المنزاحة عن مكانها الطبيعي، مع ترك البياض، وميلها إلى جهة اليسار من مساحة الورقة: **(من عمري/ وألقيت بها في بحر الكون/ تشبه نافذة الأفق المفتوحة/ وهي تطل على البحر/ بقيعان البحر)**ــ تأتي هذه الجمل ــ لتتواءم مع المعنى المراد لمسار الشاعر بانثناء دوره في الحياة، وطي عزمه، في مقابل تعابير الطموح المطلق في دلالات أفعال الاستقبال في حيِّز الطفولة **(يلعب/ يبني/ يجرجر/ يرسم/ تشبه/ يعود/ يمحو/ يلقي/ يصبغ)**.

ولعل أهم ما يعزز تماسك النص في احتباكه هو ما أشار إليه اللغويون بالتماسك النحويفي " **الإحالة**، Reference " ولها مواضع دلالية كثيرة، ولكنها في نص علوي الهاشمي تنحصر في الإحالة ــ بالضمير ــ الكامنة في دلالة هذه الأفعال والتي يمكن النظر إليها من منظورين:

١. الضمير داخل النص في: **فكرت/ عمري/ ألقيت/ ذاكرتي.**

٢. الضمير خارج النص في: **يلعب / يبني/ منازلها/ يجرجر/ يرسم/ تشبه/ ضحكته/ يعود/ يمحوها/ يلقي/ يصبغ/ عينيه**، التي توحي في سياقها ــ بحسب مقتضى الحال والمقام ــ إلى دور الفعل فيما ينتظر الطفل، ويتطلع إليه، ضمن سياق الضمير المستتر تقديره (هو)، على نحو ما توضحه القرائن الدالة لتماسك سياق النص من معانٍ تومئ **في معظمها** إلى الحركة الفاعلة بالاستمرارية. وفي مثل هذه الحال ليس غريبا أن نجد في سياق علوي الهاشمي استبدالما يرغب الطفل في تحقيقهبما لم يستطع ــ هو ــ تحقيقه، حين قلل من دوره فيما توحي إليه ضمائر المتكلم، وأعطى الطفل دورا إيجابيا فيما يستشرفه، بوصفه مشروعا واعدا وهو (يرسم خطوطا لبلاد تشبه ضحكته الأولى) بالقدر نفسه حين كانت ذاكرة الشاعر (تشبه نافذة الأفق المفتوحة).ولكن، بغير جدوى.

وبالنظر إلى أن كل عملية أسلوبية في أثرها المفتوح، تصاحبها عملية تأويلية، فإن إيحاء الأسلوب الوارد في مضامين هذه الأفعال المضارعة، من شأنه أن يسهم في حصر فعالية التمرس في تكرار الفعل من قبيل التضاد بين(المحو ≠ الصباغة) في صورة مستقبل يطرح للطموح خلاصة الأماني الحالمة: **(يصبغ بالزرقة عينيه الواسعتين)** برؤيا منسجمة دلاليا ووجدانيا مع رمز العينين الواسعتين في التبصر؛ ليتبيّن ما ينتظره من حيث التفاؤل بالحياة المشرقة، وهو ما تعكسه دلالات التقابل Opposition بين وصول الشاعر من دون جدوى في صورة: **(العمر سجين الصدفات القابعة الآن)**، وبين بداية تَشَكُّلِ حياةٍ جديدةٍ أكثر طموحًا في المحمولات الدلالية في: **(طفل يلعب في رمل الشاطئ).**

وإذا كان علوي الهاشمي يرى في صورة الطفل وهو يرسم" **خطوطًا لبلاد تشبه ضحكته الأولى**" الحاجة إلى البناء بعد تفكيك أبجدية الواقع إلى صور مركبة، وإبعاد المشاعر الخفية التي تكمن وراء دلالات القيم، إذا كان ذلك كذلك ــ عند علوي الهاشمي ــ فإن قاسم حداد يقاسمه الرؤيا في كشف أسرار الوجود من قِبَلِ الشاعر الذي يلامس الداخل الإنساني، ويحاول بناء ما عجز عنه الآخرون، والرغبة في تحويل فعل الإنجاز من المعمول، السائد، إلى المأمول،المترقب، والتعبير عن المشاعر بالصورة التي يرفع الشاعر من خلالها القيم إلى أفق كمالها. ومن ثَمَّ فإن الدال الفعلي في صورتي "**شِباك الكلمات**" وصورة الطفل وهو" **يصنع بالزرقة عينيه الواسعتين**" تقابلهما صورتا "**فيض الكلمات**" وصورة الشاعر وهو" **يكتب كما يجلس وهو على صهوة حصان**" كما عبر عن ذلك قاسم حداد في قصيدة الشاعر:

يكتبكما لو يجلس على صهوة حصان
تسمع صهيل نصوصه
ويطفر في وجهك صهده النازل
قدماه تخبَّان في رمل
ورأسه منتعشٌ في الرماح
يتطوَّح
والكلامُ يفيض ويتطاير ويشهق
يناديه غيمٌ
فلا يسمع
رئتاه مشرعتان لصوت الأقاصي
ليس لاسمه حروفٌ ولا يفهم اللغة،
يكتب، وكعبه في خاصرة الخيل
فرسٌ تهشل به وتطير
وذراعاه ريشٌ شاهقٌ.
سميناه مثلما يأخذ النبيّ الحكمة
مثلما ينهر الماءُ وحشة الأرض
سمينا،
وأخذنا أخطاء الحقل لمأدبته.
كلما تقدمتْ به الخيل توغل في نصه،
وأفضى بنا إلى التيه
يضيع فيضيئ بنا عتمة الكون
قناديله في سفر وإقامة. (حداد ٢٠١٢، ص ٣٨)

إن المتأمل في "صورة الشاعر" التي رسمها قاسم حداد ــ من خلال الأفعال المضارعة المكثفة في النص، ومن اكتناه سياق محمولاتها الحركية الدالة، وسبر غورها ــيستطلع القوى الجموحة في استشراف مساحة تقصي الإمكان، وبلوغ غايته، من أجل إثبات هوية الوجود، وإنارة عتمة الكون.

وإذا كان الشاعر يمارس بإشراقاته فعل الكتابة؛ فلأنه يرى فيها مصيرَ حياة، وحالة إشراق، ووجهة نحو الانعتاق، وتعرية للذات، وفوق ذلك هي الحامل الحقيقي للمعنى المراد، لذلك جاء كلام الشاعر وهو" **يفيض ويتطاير ويشهق**" بوصفه القوة الوحيدة التي يملكها قاسم حداد ــ على لسان الوعي المعرفي ــ رغبة في الوصول إلى حقيقة الشيء، على نحو ما ورد في صورة حلم طفل(علوي الهاشمي) وهو " **يرسم فوق أديم الزرقة والصدفات**".

ولكن، ما الذي يجعل فعل الكتابة في هذا الاحتباك الدلالي يتساوق مع" صهوة حصان"، أو لنقل ما سر علاقة الكتابة بالصهوة بوصفها موضع السرج؛ أي المكانة العالية، الرفيعة؟. لعل مردّ ذلك أن الشاعر يريد من الكتابة أن تكون مؤثرة؛ لذلك قال في قصيدة ولوج/محاولة رابعة:

أملك الآن أن أحتفي بالكتابة
أملك الآن أن أحتفي (حداد ١٩٨١، ص ٦٢)

الأمر الذي أخذ منه أخذة رابية بدافع الرغبة في تحرير الذات من تسلط الغيبة، حيث أصبح الزمن مطموسا، والحدث كئيبا؛ لذلك يرى قاسم حداد في دلالة حركة هذه الأفعال مقام العلو الذي تمتزج فيه ألوان الحلم مع إرادة الفعل، وكأن هذه الأفعال محطات تَحولٍ، تدفع بالشاعر إلى أن ينطلق بحثا عن استتباب خيارات ــ لحياة ــ جديدة، والكشف عن كل ما هو غائر على غير شبه، من منظور أنه " **يكتب، وكعبه في خاصرة الخيل**" وذلك حين ينغز وربْةَ كشْح الفرس بعضلتي الساقين في صورة معبرة عن الحركة المستمرة في اتجاه الإقدام على الــ " **توغل في نصه**"، والإسراع في إنجاز "**فعل الكتابة**"، بما له من دلالة في تحريك نبض الحياة، اعتقادا منه أنه لا وجود للقيم خارج ما تبوح به الكلمات. وإذا كانت الكتابة نفاذا لبياض الصفحة، فهي تعد ــ أيضا ــ نفاذَ البصيرة، واختراقا لتغيير الواقع المعمول، ونشدان الواقع المأمول الذي يعتمد المكاشفة سبيلا

للإنارة، على نحو ما نجده عند الشاعر الذي يفضي بنا إلى المراد، بعد أن يَضِلَّ في مفازة ما تجلبه الحياة من مضنْيعةٍ، ومآسٍ :

يضيع فيضيئ بنا عتمة الكون
قناديله في سفر وإقامة (حداد ٢٠١٢، ص ٣٩).

وأما الشاعرة الإماراتية ظبية خميس، فإن رؤيتها للوجود تمتزج بمسحة اغترابية، وتشتغل هذه اللحظة الاغترابية بالمفارقة الزمنية: نهار يلج في الليل، وليل ينتهي في مقلة النهار. وتحتمل هذه اللحظة بعدا واحدا " **النسيان** ". إن البحث عن النسيان هو أجدر بالكائن الأثيري، أو الشاعر؛ لأنه أكثر إحساسا بالانهيارات السالبة، وليس في مقدوره شيئا سوى الهروب الرومنسي. وثمّ حدث آخر تثيره الشاعرة وهو الحقيقـــة والســـراب، أو الصراع الجدلي بين ما نَئِنُّ منه، وما نحن إليه، معتقدين فيما يشبهنا من الأشياء والكيانات، وكيف السبيل إلى انتزاع هويتنا المفقودة في ظل كل هذه الخرائب والدمار؟.

ومن ثمَّ، فإن قصيدة " **مثل ليل** " للشاعرة ظبية خميس تعد تجسيدا مميزا لاختلاجات الذات المتواصلة في قلب الوجود بكل ما يتنازعه من تناقض:

يا ليل الغرباء المتحابين على تلال النسيان
ممطر الوجد
مبحوح غناء الصبابات
ونهار صغير أخرس
ينام بين يدي
مر النهار على ذراع الليل
احتضنا فافترقنا (خميس ١٩٩٤، ص ٧)

تبدأ الشاعرة بصورة الاستعارة بالكناية في " **يا ليل الغرباء**"، وإذا كانت قد استعارت النداء لليل فلأنها أرادت أن تجعل منه إنسانا يحس، ويشاركها همومها، وهو ما تعززه صورة التشبيه الإضافي (تلال النسيان) عندما يصبح النسيان عقبة كؤودةبالنسبة إلى الشاعرة، بالنظر إلى صعوبة تجاوز ما تصطلي به حينما شبهت الوجد وكأنه زخات مطر، المصطحب بالغناء الشجي في استعارة الصبابات ، وإذا كان الغناء صوت الحناجر فهو يحكي صبابة الأرواح، ومن ثم يكون الغناء مماثلا للصبابة على سبيل الاستعارة بالكناية.

إن مَثل الشاعرة كمثل البدر والشمس في توهجهما، وكمثل الموت في جبروته المتفرد؛ ولأن هذه العناصر مختلفة ومتشابهة في آن، فإن غربة الشاعرة المزمنة تزداد ضراوة، ويزداد معها الإحساس بالوجود المفارق للذات "**لا شيء يشبهنا، إنا لا نشبه أحدا**"، لكن هذا الوجود بكل عناصره يتوحد بالذات على مستوى اللغة، وعلى مستوى الرؤيا، بحيث يجد القارئ تجاوبا بين إيقاع النص الداخلي ومتخيله، من حيث كون هذا النص يشرع نوافذه منذ البداية على الاحتمال في الوقت الذي يستأثر بدلالته أو بموضوعه؛ ولأن المعنى ليس مشاعا، ولا هو في بطن الشاعر كما تقول العرب، فبوسع القراءة التفاعلية أن تتصور" **ليل** " الشاعرة بمثابة معادل وجودي للنسيان. والليل هنا ليس رمزا لانعدام الأمان والاطمئنان، وإنما هو على العكس من ذلك ملاذ عُلوي للمتحابين في ظله، والمعنى الذي تقودنا إليه الشاعرة ما هو إلا نتيجة اندماج لا شعوري بين عالمها الداخلي وما يضمره من كآبة استطاعت أن تقولبها في شكل رمزي، يتخذ من هذه الحالة الوجدانية حقيقة مجسدة(وأنا مثلهم جميعا وحيدة)؛ إذ البدر هو الشاعرة، والشمس هي الشاعرة، والموت هو الشاعرة، وكلهم يشتركون في الوحدانية، في صورة تشبيهية رامزة، تعبر عن تغير النفس بالانكسار، من منظور أن الرمز،هنا، هو " محاولة تقديم حقيقة مجردة، أو شعور، أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة" (beigbeder 1986, p 5).

وهناك رمز آخر يكثر في الشعر الخليجي ألا وهو رمز " البحر" الذي طالما عــدَّه الشــعراء رفيقــا مخلصا، أو عدواً ماكرا، يختطف الفرح من عيون الملاحين، ويلقي بآمالهم إلى التهلكة. وللشاعر البحرينــي علي عبد الله خليفة قصة مع البحر تَنْبُو عن خوف وأمان، وسخط ووئام، وحزن وفرح، بــإزاء لعبــة القــدر الرهيب، عندما لا يكون في إمكانك سوى أن تركب البحر. يقول الشاعر في "**أنين الصواري**":

ويحهم قد أبحروا
ويح ما يجتاح أعماقي
ويطغى في جنون
ويح أيام تغذت من عذاب
ثم هدت جسمي العاجز البادي الغضون
هاهم قد أبحروا كل الرفاق
شرعوا بالشوق في بدء انطلاق
والمجاديف مضت في البحر
عنفا واتساق
بينما تلك الصواري في أنين
هي و "النهام" في لحن حزين
لا يطاق (خليفة ١٩٩٤، ص ٢٤)

إن رمز البحر في الحكايات الأسطورية مرتبط دائما بالضياع الأبدي، واللاعودة، ويذكرنا " بالسندباد " في رحلاته، وكذلك " بنلوب Pénélope" التي ظلت تنسج الحكاية ــ بمعاودة حياكة الثوب ــ في انتظار الغائب الذي لن يعود، وبذلك فإن طفولة محملة بقساوة البحر وذكرياته الأليمة، كالذي يظهر في " أنين الصواري" هي أيضا من نسيج المأساة الأبدية:

إيه يا بحر حكايانا كثيرة
ملها الليل ومجتها الظهيرة
كدني الغوص وما زلت أسيره
هاهم قد خلفوني
كالبقايا ...... من نفايات حقيرة(خليفة ١٩٩٤، ص ٣٥)

والإنسان، جدليا، أسير حكاياته، وأسيرآلامه، وآماله، ومصيره المجهول. والبحر، هنا، رمز لهذا المصير المعذب، ودلالة على الفقدان، وليس بوسع الإنسان أن يتنكر لمصيره. ويعد التعامل مع رمزية " **الليل** "، و" **البحر**" من بقايا الحس الرومانسي، حيث يعيد الشاعر من خلالهما إعادة تشكيل الكون جماليا، واستنباط رؤيا تتآلف فيها المتناقضات، وترتسم عبرها معاني الذات الوجودية، وأسرارها، ومعاناتها الإنسانية. وفي هذا المضمار فإن الرمز يساعد الشاعر على اكتناه مشاعره، وبلوغ جوهرها وحقيقتها، من خلال جعل المعنى ينمو باطنيا؛ لأنه لا يستخلص من دلالة اللفظ وحده. كما أن الرمز يعمل على صهر العناصر الداخلية والخارجية، والمحسوسة والملموسة، في سياق دلالي لا يدرك إلا في علاقة إيحائية؛ كما أنه " لا يسير إلى شيء محدد يتفق عليه الجميع، وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها. ومن ثمّ فإن الناس يختلفون اختلافا بينا في فهم الرموز الشعرية ــ والأدبية عموما ــ على حين يتفقون، أو يكادون، على فهم الرموز اللغوية ــ من حيث هي ألفاظ تشير إلى مدلولات محددة ــ وهذا يقودنا إلى فارق آخر بين الرمز الشعري من ناحية، والرموز الإشارية من ناحية أخرى، وهو أن دلالة الرموز الإشارية اتفاقية غير حتمية، تكتسبها هذه الرموز نتيجة لاتفاق بين مستعملي هذه الرموز، بينما دلالة الرمز الشعري...لا ينفك عن الرمز، بل يفنى فيه ويتلاشى، ويذوب كلا الطرفين في الآخر، أما في الرموز الأخرى فإن الصلة بين الرمز والمرموز إليه تكون قابلة للانفكاك "(زايد ٢٠٠٣، ص ١٠٦).

والشاعر اليماني جنيد محمد جنيد، يحاول تقديم نموذج لنص يقوم من حيث البنية الفنية على استغلال عناصر تشكيلية، كاعتماده على فعلي الأمر والمضارع بأسلوب منولوجي تقوده شعرية الالتفات إلى قمة الحركة والتوتر، ويظهر ذلك من خلال قصيدة "**امرأة لك وأخرى عليك**":

تأخر قليلا فإن الطريق مهيأة لعبور النساء
وأن التي خبأتك ضفيرتها
تهيئ وردتها لصباح الغاني
فهيئ لصبحك وردته..
وانتظر
تمر الأغاني مبللة بالهوى
مثل قلبك

تمر البلاد على رحلتين
شتاء وصيف
وتنصب أشواقها في شتاء الشمال
وصيف الجنوب
تسير قوافل أيامها
تأخر قليلا
أما كان أن يستريح على جهة تطلق الروح
في لحظة متعبة
تأخر
فإن الطريق إلى القلب
خارطة من صهيل المسافات
والحلم (جنيد ٢٠٠٣، ص ٩/٥)

ففي اللحظة التي يصبح فيها العشق احتمالا، يصير النص هو الفضاء الأوحد لاحتواء هذه اللحظة، وهو المدى الذي تشي به أصداء القصيدة بدءا من العنوان الذي تشوبه الريبة واللايقين " **امرأة لك وأخرى عليك** "، مما يعني أن قصدية النص توهم بوجود امرأتين، وهو نوع من المواربة، يوحي للقارئ بانحرافات لغوية أسلوبية، ويصبح في مقدور استراتيجية التفاعل التوغُّلَ في النسيج الباطني للمعنى دون اختزاله، وربما استطاعت هذه الاستراتيجية أن تكشف، فقط، عن النظام الذي يشتغل به النص، وهو نظام يكرس بعض الدليل اللفظي لوضع الدلالة في تقاطع مع الواقع؛ إذ من الملاحظ أن مقاطع القصيدة تضمر تورطا عشقيا يهيئ له الفعل " **تأخر**" فجوة بين الممكن والمستحيل. وكأن في ذلك التأخر كل المغانم الممكنة لامرأة تهيئ المستحيلات في مفارقة زمنية تشتت الأشواق بين زمن الشتاء جنوبا وزمن الصيف شمالا، وكأنها تقول: إن الوصل لا يطرح إلا التمزق، فلا تتعجل في طلب أشواقك إليها، فهي محض حلم محتمل.

إن القصيدة الخليجية التي وجدت نموذجها في القصيدة العربية المعاصرة ما تنفك تَعِد بالكثير من التنوع الجمالي والفني، وتضمر دلالات تسمو بالكيان الروحي للإنسان. وإذا كانت بعض الأنماط الشعرية لا

تخلقأكثر من المعنى الحرفي لدلالاتها، فإن أنماطا أخرى تبدو مزودة بطلقة إيحائية ورمزية مكثفة، وتتعــزز بإيقاع تناغمي يستعير حيوته من التناغم الكوني، وحركية الإنسان والزمان. والشاعر يأخذ من الفصول وتقلبات الطبيعة الوجدانية، ويضيف من إحساسه وفكره، فتأتي القصيدة وقد تلبست رؤيا الوجود الإنساني في مختلــف تناقضاته، مليئة بكل ما في الوجود من كمال ونقص، وجمال وقبح، وقوة وضعف، وأمل وألم، ويأس وفــرح، وغيرها من المعاني الإنسانية.

وفي خضم هذه التناقضات يأتي صوت الشاعر الكويتي محمد الفايز في قصيدته " **قــراءات الأشـــياء المختفية** " معبرا عن أزمة الشاعر المعاصر، وهي أزمة وجودية لا تتساوق، ولا تتفق، مع الأصوات العادية. فالشاعر كائن مختلف؛ ولذلك فهو يقرأ الأشياء ويراها بأبجديات مختلفة:

كان الشاعر يا سيدتي
يكتب ما تنشده الريح
يرسم ما ينقشه الظل
كان يراقب أسراب الطير العائد ــ
من غربته ــ
وكان الشاعر بدء الكلمات
وصدى الأشياء المختفية (الفايز ١٩٨٠، ص ٢٩)

وفي مثل هذه الحاليكون الشاعر مبتكرا خلاقا، يعيد رسم تفاصيل الأشياء، وصياغة الكون جماليا، ويضيف إليه من نقوش الكلام واحتراقات الغربة، حين يصبح الريح عند الشاعر منشدا، ومن رواة القصيد، ومن ثمَّ فإن ما يقوله الشاعر ليس إلا ما ترويه الطبيعة، وينقشه الظل، بوصفهما المساحة الرمادية من الحياة، والتي لا يراها كل إنسان إلا الشعراء، كما أن ما تعكسه الأشياء المكتمنة،المتوارية، لها صدى أكبر مما للأشياء الظاهرة؛ لأن الشعراء لا يرون، ولا يسمعون، ظاهر الأشياء،وإنما الخفي، والمستتر، والنائي، والغائر، والنابض،وغير ذلك من الصور الاستعارية التي تحرك منابض الحالة الشعرية في تدفقها الإبداعي.وإذا كان الأمر كذلك فإن صدى

الأشياء الغائبة، يستحضرها بخياله، ويقربها بتصوراته، حيث يمنح الحياة وجودا،ويعود بها إلى المعنى البدئي، والنقي، والصافي، وإلى نبع الكلمات وموردها الأبدي، والعلوي، لكن:

لما هبط الإنسان الساحات المكتظة
كان الشاعر ينشدهم
ويقول لهم
ما قالته الريح (الفايز ١٩٨٠، ص ٣٠)

وهكذا، فإن الإنسان الآخر، إنسان المدن الإسمنتية، يكون قد خسر جنته، وهبط إلى أرض الخراب عقابا له على الخيانة، خيانة العاطفة البدئية، خيانة الطبيعة والغريزة، ولم يتمكن الشاعر من التغيير، إلا أن مشاعره ما تزال متوقدة، وإحساسه ما يزال نقيا،بوصفه الأمل الوحيد لاستعادة براءة الكون، وبذلك نقف عند تصور الشاعر " اليوتوبي Utopia " للمدن الفاضلة؛ لنكتشف أن أحلام الشعراء معقودة دائما على المثل الأعلى.

وبالإحساس الخالص نفسه، تنصهر القصيدة العمودية في هذا المنحنى، معبرة عن الجدوى من الشعر في هذا الزمان، من خلال قول الشاعر القطري محمد قطبة في قصيدة " لماذا أقول الشعر":

لا تظنوا هويت قول القصيد
أنا شعري نسجته من وريدي
أبصرت عيني الحياة صغيرا
قيد همّ على يميني وجيدي
فتأوهت آهة الشعر حتى
فجّر الشعر آهتي لرعود ٠(قطبة ١٩٩٤، ص ١٩)

هل كان في وسع القصيدة أن تغير الواقع ؟ وهل وظيفة الشعر مقتصرة على وصف هذا الواقع، أو أنه ينبغي للنص أن يتجاوز المعطى والملموس، وينظر إلى الفاعلية الإبداعية على أنها تخطٍ مستمر للمحدود، والمعلوم، ومحاولة التأسيس لأفق المجهول بكل توقعاته؟

صحيح أن الشعر في جزء منه، أو في صورة منه، لا بد أن يحيل إلى مضامين الواقع الذي ينتمي إليه، ويتجسد فيه، غير أنه لا يجب أن نفرغ النص من الجانب الفني والرؤيوي الذي يتمثل جوهريا في كسر المألوف، وبناء جمالية نضالية تفوق الهم الذاتي والقومي، وتلقي بالتجربة الإبداعية في قلب لهب السؤال دون أي اشتراطات مسبقة، أو أطر، أو قوالب جاهزة تحدد للقول الشعري أن يتوافق إلزاميا مع نمط الحياة، أو تتطابق معه.

والشاعر محمد قطبة ينظر إلى الشعر بعيدا عن هذه الاشتراطات؛ ليوحي بتوحد الذات مع القول، من حيث كون الشعر قطعة من وجوده، وقصة من حياته، إنه العالم الصفي الذي ينشد من خلاله تحدي الانكسارات، ومواجهة انقساماته. والأهم من ذلك فهو يرمي إلى صيانة الكون، وتهريب براءته، أو ما تبقى منها. ومن ثم، فإن إرادة الشاعر مرهونة بإمكان التغيير الفاعل" من منظور أن الشعر ليس سوى تجسيد لصوت البراءة الطموحة، أو كما حدد هولدرلن Friedrich Hölderlin مهمة الشعر بأنها "تلك المشغلة التي هي أكثر المشاغل براءة"، وأنالشعر هو التسمية المؤسِّسة للكينونة من حيث إن : **الإنسان يسكن الأرض شعريا**"، فهو يزرع النور لينزع الشوك، كناية عن النزاع الدرامي بين القوى التدميرية " قوى الشر"، والقوى المضادة " قوى الخير". أضف إلى ذلك أن الشاعر يرمي، من خلال قصيدته هذه، إلى التذكير بدور الشعر ووظيفته في حياتنا بكل جوانبها، وضرورة الالتفات إلى ما يصنع التاريخ الإنساني، ويفعل جدلياته، عبر مسيرته الأزلية.

إن قراءة الشعر الخليجي والجزيرة العربية في مرحلته الحديثة، من شأنه أن ينقلنا إلى آفاق التفكير وأنماط الممارسات الخطابية المهيمنة، ومدى تأثيرها في نشاط المتلقي كنوع من رد الفعل الإيجابي على حركية إبداعية، تبدأ بسيطة وباهتة وضئيلة، وتنتهي عميقة، وحادة الملامح، وقوية، وتستند إلى رؤيا وجودية وكونية، وتتأسس بالسؤال والاختلاف، وتعيد ترتيب البيت الشعري وانتظام دواله اللفظية، والدلالية، والعروضية.

ونحن نخوض هذه التجربة التأويلية للقصيدة الخليجية والجزيرة العربية، وجدنا أنفسنا أمام مقاربات شتى، فالنصوص تختلف من حيث عمقها الدلالي والجمالي، ومن حيث خصوصيتها التعبيرية، ومخزونها المعرفي، وأيضا من خلال طاقتها الرمزية، وكثافتها الإيحائية، مما يرجح إمكانية صياغة طرائق تقبلية يتم في ضوئها تحليل هذه النصوص. وليس من الضروري أن تتفق هذه المقاربات على نسق واحد، كما أنه ليس من الضروري أن تتمتع النصوص بالاستجابة الجمالية نفسها.

ثانيا ــ القراءة المفارِقة والتأويل اللانهائي

إن القراءة المفارِقة، هي ما يجعل اللغة ممكنة في الجمع بين الملتئم والمفترق بتقنية دلالات المعاني الافتراضية، وأنماط تجلياتها، كما أنها لا تريد أن تنقل المعنى، أو تعثر عليه في النص، وإنما ترغب في إبداع معناها الخاص، ويتزعم هذا النوع من التأويل المذهب التفكيكي الذي يعدُّ النص آلية للتشتيت. ومن غير المعقول أن نتناول النص بوصفه آلية للتشتيت بمنطق ينظر إلى المعنى على أنه علامة أصلية؛ إذ لا وجود للأصل، أو الثابت، في الوعي التفكيكي، حيث كل شيء هو مجرد احتمال،وقابل للتأويل اللانهائي، وضمن هذه اللانهائية لا يتسع التأويل وحسب، وإنما يظهر في سلسلة لا متناهية من التأويلات التي لا تقفل على معنى محدد، ولا تنتهي إلى دلالة معينة.

ولكن، ما مدى نجاح تطبيقات هذه القراءة التأويلية في الشعر العربي؟ وما جدية نتائجها ؟ وما حجم تكريسها في الثقافة النقدية؟.

ويبدو أن التأويل المفارق الذي وجد خصوصياته في التفكيكية، يرتبط من جهة أخرى ــ وربما استنادا إلى التعليلات نفسها ــ بجمالية الاستقبال التي حررت الأشكال الأدبية من هيمنة اللسانيات التي اقتصرت على وصف البنيات الشعرية، ولم تقف على سر الصياغة الأدبية، بحيث يمكن للسانيات أن تعد نظاما تحليليا موحدا لكثير من الأفعال أو الممارسات الخطابية، بينما تطلعت نظرية القراءة، وجمالية الاستقبال إلى الاضطلاع " بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية " **تعدد المعاني**" الناجم عن عدم إحالة النص إلى مشار إليه معين، ويكون النص محاورا نشطا للقارئ، ويكون

القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته" (ناظم ١٩٩٤، ص ١٣٤) ، ولعل بريق تلك التأويلات يكمن فيما يحدثه من فضاء جمالي في المتلقي، لما في النص من خصـــوبة وثراء في التجربة على نحو ما نجده ــ مثلا ــ عند سيف الرحبي في قوله:

في غَبَش المرآة الغابيّة

ألمح الصورة

تلك التي لمحها الجدُّ الأولُ

قبل أن يدبَّ على هذه الأرض

ألمح منصّاتِ النيازك قبل الانطلاق

في سماءٍ جرداءَ قاحلة. (الرحبي ٢٠٠٧، ص ٩)

والقارئ، أو المؤول، ليس ملزما بحل التشفير كما تُلزم بذلك المناهج الوصفية،بل هو في موقع المنتج الـــذي يملك بدوره إمكانيات لا محدودة، يتجاوز بها منطق الكلمات والأصوات إلى المنطق الإشاري الذي تتسع بـــه الرؤيا، ولا تحده العبارة. والقارئ المختلف هو الذي لا يقف عند حدود الدلالة اللفظية ويتجاوزها إلى الدلالـــة الباطنية وحسب، وإنما هو ذلك الذي يمتلك خيالا خلاقا يشيّد به المعنى المتصور، لذلك قيل: إن "الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة؛ لإنسان وحيد يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة" (بارت ١٩٨٤، ص ٣٦).

وفي ضوء ذلك، ما هي إمكانات خلود النص الخليجي والجزيرة العربية ؟ وما هي الدعائم الجماليـــة والرؤيوية التي يستند إليها المؤول في مفارقة جاهزية الخطاب وتحويلها إلى فعالية إنتاجية ؟عبر هذا النســق تقول الشاعرة البحرينية فوزية السندي في "دعوة منفردة":

وحدك متّشِحا أغوار الريح وغموض الغابات

مادا رواق الصحائف المزيلة مجد الهزل

واضحا ومحرضا نوازل الشقاء

وحدك مسرورا لحبائل الكلام ونسيجه العابث

ويمر الليل سريعا ويلف الفجر أحزمة الفضة
ينبس بفتائل الضوء
أوقظك مفتول الأجفان ورخو الأنحاء كزهر
الياسمين البارد حول روابيك، في تلك اللحظة
المغدورة وفسائل النعاس تدب في انصهارها
الأبدي (السندي ١٩٨٧، ص ٨١)

إن ما تدور حوله اللحظة الشعرية ليس خاصا بالمبدع وحده، هذا ما تفترضه القراءة، وإن مشاركة الفنان نبوغه،تُعدّ تجربة مستحيلة، فما هي الآلية التي تمكّننا من فهم العملية الإبداعية ؟ أم أن الفهم لم يعد غاية بحد ذاته؟ وما الذي تريد أن تقوله القصيدة؟وما الذي يريد أن يستنطقه المؤول؟. يقال: " إننا نصل إلى كل شيء عن طريق اللغة، فاللغة شرط في تفسير مشاهداتنا وملاحظاتنا، غير أن فريقا من الباحثين قال: إن هذا الرأي ينتهي إلى النسبية، وأكدوا أن علينا في هذه الحالة أن نشكك في المعارف بأسرها " داوري ٢٠٠٢، ص ٢٤٥). ولعلنا نميل إلى الشطر الأول من المقولة؛ لننظر في قصيدة " **دعوة منفردة** " حالة شعرية استثنائية لا من حيث مخزونها الدلالي، أو إيقاعها الحر، ولكن من حيث الكثافة التي توحي بعناد اللغة، وهي تبني تغايرها مع الشكل، مسقطة بذلك كل معنى للحقيقة خارج التركيب المختلف والمتنوع، وهو ما تعبر عنه كثافة الصور الانزياحية من مثل:"**متشحا أغوار الريح وغموض الغابات**". وإذا كانت صورة الاتشاح تعني عادة للزينة والتباهي، فإن الشاعرة تلبس الصورة "**أغوار الريح، وغموض الغابات**" وهي صورة منافية لواقع الأشياء ومنطق اللغة لولا التجوز الانزياحي ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى "**حبائل الكلام**" عندما يكون هنا الكلام قرين الحبائل، بما له من استمالة، وجذب، وصيد، كالحبائل التي يقع في شراكها الذين ينهزمون أمام سحر الكلمة وبيانها في مثل صورة هذا التشبيه الإضافي، وقس على ذلك بقية الصورة الاستعارية في منحى دلالاتها الانحرافية، كما في:

- "**ويلف الفجر أحزمة الفضة**"حينما يتحول الفجر هنا إلى إنسان يتشح بأحزمة الفضة.
- **ينبس بفتائل الضوء:** حيث فتائل الضوء تشبه الكلام الذي يُنبسُ به، وكأن كلامه في جماله ورونقه ضوء ساطع!.

- **وفسائل النعاس:** حيث تشبه الشاعرة النعاس وكأنه فسائل تطول وتنمو.
- **الشمس تتمطى بتوان وجذل مشرعة تيجانها:** الشمس إنسان يتمطى بتوان.

ومن ثم، فإن شعرية هذه القصيدة ــفي صورها الاستعارية المشبعة بالكناية ــ لا تنبع من التجربة أو المعاناة المضمرة في المعبر عنه، وإنما يكمن سحرها في إرجاء المعنى؛ أو بتعبير آخر، إننا نشعر بإزاء هذه القصيدة بوجود تواطؤ مسبق لنفي المعنى، بوصفه ذلك المغزى الدلالي الذي يمكن أن نصفه أو نعثر عليـــه؛ ليحتل اللعب الجمالي كل مساحات اللامتوقع، ولا يصبح في مقدور القراءة ســوى اختــراق هــذا التركيــب المختلف. إن هذه القصيدة هي أشبه بلوحة شطرنج لا يمكن استنفاد كل براعات اللعب وإمكاناته فوقها، ولذلك فهي مفتوحة على اللانهائي.

وقد تصبح قراءة أي نص في مستوى البحث عن جاهزية المعنى، أو مطابقته، نوعا من خيانة الرمز، أو هدماللعمارة الشعرية، أضف إلى ذلكأن النص الذي لا يلبي توقعات القارئ، ولا يزرع فيه وهج الأسئلة، لا يمكن له أن يخلق أفق استقبال لدى متلقيه من أجل بلورة رياضة تواصلية، وتكثيفهــا، بــين ممكــن الــنص وفرضيات الاستقبال.

وفي هذا الشأن فإن اعتناق القارئ للقناعات النصية يعد نوعا من الاعتقال الصــامت، أو المطــاردة المبيتة لفرائس المعنى، اعتقادا منا أن القراءة المفارقة هي مواجهة وإصرار على اختراق الجاهزية الدلاليــة، واستنطاق اللامقول.وهو ما نجده ــ مثلا ــ عند الشاعرة الكويتية نجمة إدريس؛ إذ تقول في قصيدة الطقوس:

عبادة الأصنام
زمانها انقضى
لكننا في المحل لم نزل
بين يدي سيدنا هبل
نسفح في حضرته الأنفاس في خشوع
نسأله الهبات:

الغيث والأعشاب .. والبراعم

ورفة رحيمة فوق ذرى العيون

نجيمة واحدة

يوقدها في مهمة حزين

يا سيد الأصنام، يا هبل

أرّقنا الدعاء والصدى

أتعبنا التعبد .. والتهجد .. الحنين

وأنت لم تزل

يلفك السكون

.... (إطريس ١٩٩٨ ص ١٩٩)

لقد انقضى زمن الخطاب المادح، لكن الحس الهجائي لا يزال يختزل الكثير من التجارب، في مستويات من السخرية الشعرية الماكرة، وتحت وقع إيقاعات الحياة المعاصرة. ويبدو أن القراءة التي تريد أن تبحث في لا نهائية المدلول سوف تقف لا محالة على تعددية المعنى داخل النص الواحد، أو بتعبير أدق، فإن هذه القراءة ستخلف وراءها أكثر من مدلول؛ إذ يمكن لدلالة الأصنام أن تتطابق مع التحجر الثقافي والإبداعي، وكأن الصورة تشي بواقع الحال الذي تؤمه حواجز،وممانعة، تُعد ـ في نظر الشاعرة ـ كالأصنام لا يزال يدين لها، ويكرع فيها أنفاسه، ولا يحيد عن التدين لها، وفي ذلك كناية عن الطاعة المطلقة، كما يمكن لها أن توازي، أيضا، معنى الوثنية الاجتماعية بإفرازاتها العرفية، أو الصنمية الثقافية بمفرداتها المعهودة،بسيادتها النمطية، والمهيمنة، كأنساق لا يمكن زحزحتها.

أما الإشارة إلى " سيد الأصنام هبل"، فهي من جهة تلمح إلى مشار إليه متعلق بالبنية الذهنية السائدة،والمنصهرة في بوتقة الاعتقاد الراسخ بأحدية سيد الآلهة،ويملي على هذه البنية نظمها وسلوكها، وتفكيرها، ويسطر لها وجودها بوصفه السلطة المطلقة، والمثل الأعلى. أضف إلى ذلك أنه على الرغم من أنّ هبل لا يسمع ولا يستجيب، نلاحظ أن الشاعرة استطاعت إسماع صوتها له، فهو أمامها إنسان متكامل في حواسه. ومن ثم، ترمز الشاعرة بـ " **هبل** " إلى هيمنة الخطاب العرفي السائد، والضارب

بجذوره في عمى الجاهلية، دون أن يأخذ في الحسبان التحولات الجذرية الحاصلة في التاريخ البشري من حوله. ومن جهة ثانية، فإن رمزية هبل هي انتقاد حاد، ولاذع، للوضع الثقـافي المثقـل بتركـة الطقوس والتقاليد البائدة، بحسب منظور الشاعرة.

والقصيدة بتصور آخر صدى لتعبيرات الذات المتحررة من سيطرة الأصوات القديمة، وسياطها الحاد. إنها دعوة إلى قتل " الرب / هبل" المزعوم، واستعادة الحرية، وتخطي وهم العبودية. وفي هذا مؤازرة مع ما يراه الشاعراستلهاما من التراث لإثراء التجربة، ولكنه استلهام لا يتخطى تمثل أوجـه الجمال التي من شأنها أن تسهم في بناء الصورة المتلاحمة مع متطلبات العصر، وبدلالات جديدة، وهو ما نجده ــ مثلا ــعند الشاعر السعودي محمد جبر الحربي،الذي أبدى تحسره علـى تفكـك الوضـع العربي، حين خاطب امرأة في صورة حزينة لحضارة فقدت زمام الأمور، فـي"**الفـارس المطعـون بحراب الأهل**": (الحربي ١٤٣١هـ، ص ٦٧)

لا تحزني ياحرةً عربيّةً ملكتْ زِمامَ منيّتي
فلقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلٌ
منّي وبيض الهندِ تقطر من دمي
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها لمعتْ ولمْ
يحضرْ أحدْ..
هي شمعةٌ أشعلتُها من غيظِ أحزاني،
وفيْض طويّتي
فجراً ولم يحضرْ أحدْ.

والشعر، بحسب هذا التصور، ليس وثيقة تاريخية، أو مجرد مظهر ثقافي، أو دلالة على روح ثقافية ما. وليس زينة تصحب الوجود الإنساني، ولا حماسة عارضة، ولا فورة طارئـة، ولا تسـلية مؤقتة، ولكنه الأساس الذي يسند التاريخ، والتسمية التي تشق عن الأشياء قشورها، وتنفذ إلـى لبابهـا وماهيتها (نصر ١٩٧٨، ص ١٠٩). والشعر ــ أيضا ــ تذكر دائم، واستعادة متواصلة للرموز، ونفاذ

واختراق لجوهر الأشياء، إنه يقيم علاقات بين الماضي والحاضر، وبين الحياة والموت، وبين الواقع والحلم في أشكال اعتباطية يصوغها الفن القادر على التمثيل الأعلى لتأملاتنا وأحلامنا. وفي ظل هذه العلاقات يأتي صوت **الشاعر اليماني محمد ناصر شراء**كنوع من البوح والمناجاة في "خواطر قديمة مستحدثة من وحي الفجاءة"، قوله:

أراك تطلين من وجه بلقيس
ينحسر البرقع الهمجي
ولا يتناثر عقد العروس
وأحتال كي لا أرى غير لونك
أو كي أرى صورتي راضيا تحت
نهديك
أنحتها ــ صورتي ــ في جذوع الذين مع الصبر جاءوا
أكون لك النسغ
كوني لي الترسواللحد والملتقى (شراء ١٩٨٣، ص ٢٢)

إن إطلالة رمزية بهذا التوهج لا يليق بها إلا لغة تستعير خيالها من الذاكرة الأسطورية اليمنية، فالشاعر يستدعي شخصية تاريخية ذات صيت مرموق في الثقافة والطقوس الملكية، والمراسيم العالمية التي عرفتها أقدم الحضارات الإنسانية ألا وهي بلقيس ملكة سبأ. ولعل الفرق بين الشاعر ناصر شراء والشاعرة نجمة إدريس في استدعائهما الرموز التاريخية والأسطورية هو فرق في الوظيفة الرمزية والدلالية لكل منهما، من منظور أن " **هبل** " رمز للصنمية الراسخة لوجود معطل، وليس فيه استباق أو تطلع، فهي تسلبه قيم التحرر والاستقلالية، أما " **بلقيس** " فهي رمز المرأة ذات العرش، مثال للكبرياء، والسيادة، والملك. وبذلك فإن توظيف مثل هذه الرموز في الشعر الخليجي يتفاوت بين السلبية والإيجابية، واستحضاره يعد في صميم التشكيل، وتعميق البعد الدلالي؛ لصياغة رؤيا معاصرة لمشكلاتنا وهمومنا العربية.

وإذا عدنا إلى قصيدة " خواطر قديمة " وجدنا أنها تلبي عناصر تكوينها الجمالي بالتوسل إلـــى التراث الحضاري من حيث الألفاظ والعبارات، وكذلك من حيث الحس الشاعري الذي يقرب القـــارئ من منافذ الرؤية الشعرية، ويرحل به إلى إيقاعية الشعر الجاهلي في طللية وحنين عبر دلالات " **امرئ القيس، القافلة، الهودج، الغدير، خدر، عنيزة، (يا) فاطم** "؛الأمر الذي يعمق في القـــارئ الإحســـاس بصدور هذه الرؤية عن ثقافة شعرية تتعزز بالموروث الرمزي، وتتكثف بالإيحاء.

إن هدف هذه القصيدة هو رسم الذاكرة الطللية من جديد، وإعادة ابتكارهـــا، وذلـــك بمحاولـــة استغلال المناخ الطللي، وتوظيف أدواته، توظيفا مختلفا، فالشاعر يستعير أسماء الأحبة " **امرؤ القيس، (يا) فاطم، عنيزة** "، ويستعير معها أسماء الأشياء" **الهوادج، الخدر، القافلـــة، ...**" ، وبـــذلك فهـــو لا يحاكي هذه الرموز، وإنما ينشئ من خلالها حالة عشقية غير مماثلة، تكشـــف عـــن خـــواء عـــاطفي ووجداني، يسم العلاقات العشقية في عصرنا الراهن بالوَسَامة، وهو ما عمّق تعلق الشاعر بـــالأجواء الطللية على مستوى التجربة واللغةمعا، تعبيرا عن مناجاة تتوسل غزلياتها برمزي " **عنيـــزة، و(يـــا) فاطم** " عشيقتي امرئ القيس. وكأن المشار إليه في هذه التعبيرية الرمزية يـــدل علـــى انقـــلاب فـــي العلاقات العشقية؛ لأن امرأ القيس كما يعلن الشاعر " **ما عاد يبكي**"، كناية عن واقعية هذه العلاقـــات المُفَرَّغَة في وقتنا الراهن، ودليلا على غياب الفحولة العشقية، وتلاشي قيم الحب البطولي.

وإذا كان تزويد النصوص برموز تراثية لا تقوى على ثقلها الدلالي من شأنه أن يرهق المعنى، بل وربما يجعله مبتذلا، فهناك تقنيات وجماليات تعين المبدع على تشييد عمارته الفنية بالاعتماد على هذه الرموز؛ لكي يتسنى له تفجير اللغة التي يكتب بها، ومحاولة إحداث التأثير الجمالي فـــي وجـــدان المتلقي. غير أن إمكانية خلق هذه الرموز ــ على غير مثال سُبق إليه ــ في صور حسية لا تسمو إلى مستوى المشار إليه،وبإمكان ذلك أن ينعكس سلبا على النص. ومن ثمّ، نلاحظ أن هذه القصيدة التـــي يفترض أنها تشكل ابتهالا عشقيا قد حققت الصياغة الرمزية المنشودة، بخاصة وأنها صياغة تتناص مع عناصر دلالية موحية، حظيت في الذاكرة الشعرية العربية، وما تزال تحظـــى بالجاذبيـــة، والســـحر، والتأثير، وهي الذاكرة العشقية العربية، واكتنازها، لأبعاد سيكولوجية وانتروبولوجية ووجودية متميزة، ولحس جمالي متفرد. وقد حاول الشاعر أن يتوحد مع هذه الذاكرة، فجاءت كلماته منتزعة من ســـياق

الشعر القديم، محملة بدلالات جديدة، كما أن عباراته زودت بصور منتقاة من الطقس الطللي، وإيقاعه البعيد كصدى تردده فجائع المشهد العاطفي، وانسلاخه من أبعاده التاريخية والأسطورية.

وماذا يحدث حينما يصبح الحلم حالة كتابة ــ وليس زمنا لا إراديا يتحكم في رغباتنا ــ تتحول معه الكلمات إلى شظايا، ويصير معه النص حالة من الهذيان أو السكر؟ هذا ما يكشف عنه الشـــاعر العماني **زاهر الغافري** في قصيدة " **الصمت سلاحك السري**":

هل كان ظلك نائما بعينين مغمضتين
ولسان يضيء كالشمعة
هل كان الجسد حديقة الكلام
أو خاتما ضائعا في
دهليز
هل كانت المرأة جثة النوم
هل كانت يداك تتابعان كالأعمى
رقصة الهلاك
بينما فمي صامت كبركان وفوق حوافه
تنام طيور جريحة
هكذا
يندفع الضباب إلى رأسي (الغافري ،١٩٩١، ص ١٣)

إن رؤية المؤول، أو القارئ، لابد أنها ستبحث في إمكانات المقول، أو ما لم يعبر عنه النص، وفي هذا المستوى من الانفتاح ينبغي الولوج في متعة الاكتشاف، بعيدا عن حقيقة النص، أو جاهزيته المعنوية، أو قصديته، مما يقتضي نسقا قرائيا مغايرا بوسعه تخيل مساحات الفراغ، والانثناءات، والدلالات المرجأة، أو الغائبة، ويعيد بناء مهرجان الحلم الضائع الذي استطاع الشاعر تهريبه من المألوف إلى الخارق،وبما أنشأه من علاقات تجاور بين المفردات " **حديقة الكلام/ رقصة الهلاك/ كنوز الليل/ أشرعة الصبر/ حبل من الموسيقى**

". ويبرز من وراء هذا التوظيف ميول الشاعر إلى تجاوز المستوى الخطي الذي تمثله الوسائل البديعية، واستناده، بدلا من ذلك، إلى الوسائل البيانية التي تعمل " على استبدال الدلالات بعضها ببعض، وشحنها بمدلولات مغايرة لمعانيها المعجمية، فهي معنية بصقل التشكيل الدلالي وضبط قوانينه... ومن هنا، فإنها توحي إلى لبس في المعنى وغموضه، مما يحفز في المتلقي جملة من الإيحاءات من ناحية، ويجعل دوره دورا فعالا؛ ليشارك في صنع المعنى من ناحية أخرى.ويمكن القول إن هذه الوسائل بتأكيدها المحور العمودي ــ وليس الخطي ــ تؤْثر التضليل على التوصيل، وتجعل من تعدد المعنى بديلا عن الواحدية"(الغانمي ١٩٩١، ص ٩٩). واستنادا إلى مبدأ تعددية المعنى، يمكننا التصور أن المتكلم في نص " **الصمت سلاحك السري** " لم يمكنه حلمه الهارب من تهجي صورة المرأة الغائبة عن وعيه، كذلك فإن عامل الرغبة الحسية الوحيد الذي يكشف عن علاقة مباشرة، والمتمثل في كلمة " **السرير**"، سرعان ما يتبدد بالغياب، غياب الجسد وحضور الرغبة في سلسلة من العلاقات الفيتشية Fétichisme، مخلفة واقعا من الحزن والظلال الراقصة؛ لتظل الحكاية ناقصة؛ هذا النقصان، أو عدم الاكتمال هو ما يفسح المجال للمؤول بأن يمارس تأويلاته، وعلى هذا الأساس يبدو النص محتبكا بخاصة في ربط ظاهر النص بباطنه الذي يطال إحالة النص على واقع الشاعر المؤلم، " وقد أشار محسن الكندي إلى أن "طغيان حيز السؤال المطلق مكون من مكونات آلية التشخيص لدى الشاعر، فهو يخفي وراءها عباءة المرحلة الفنية والتاريخية التي ينتمي اليها النص: حيث دلالة التنفيس والتعزيز لحالة مكتئبة لاشك في إن استراتيجية التصوير هنا غامضة لاعتمادها على اللاوعي، وعلى الشعور الذي يغدو فيه الزمن داخليا لا خارجيا، ماضيا لا مضارعا (كانت) ويشكل الاستفهام حوارا بينه وبين الجزء المفقود من ذاته (الجسد، اليد، العين) لا بمعنى الفقدان الحسي وإنما المعنوي، حيث انشلاله عن الحركة والتعبير، حيث قمع الواقع، وسلطته وهيمانه، والأجدر به في النهاية هو الصمت كما يوضحه عنوان الديوان والقصيدة معا، وهي حالة سلبية استسلامية انهزامية، برهنتها آلية التشخيص ووضحتها وفقا لهذا المعنى (الكندي ٢٠٠٩).

إن الشاعر حتى وإن كان خالق كلمات، فهو بالدرجة الأولى يقدم رؤيا، وإذا قدر لهذه الرؤيا أن تتزود بالمعين الحضاري والكوني، فإن ازدهارها مقصور على الأصالة، وفي هذه الحالة ليس ذلك المعين هــو مـــا يرسخ الرؤيا الشعرية، وإنما عمق التأصيل، والموهبة، والقدرة على التشكيل والتفرد، مما يهيب بالشـــاعرية والجاذبية.وفي هذا نوع من رصد الفعل الإبداعي الذي تكمن وظيفته الأساسية في جدْل الصـــورة الشـــعرية، وإحكام فَتْل أيقونتها الدالة، حتى تكون في موضع تساؤل حواري بين الرؤيا الإبداعية وفعل التلقي.

ومما لا شك فيه أن النص يحمل مخلفات وبقايا تاريخية وحضارية، يجهر بها، وأخرى تلتصق به التصاقا، فيسكت عنها أو يتنصل منها؛ ولذلك فإن مظاهر كثيرة رافقت الإبداع الشعري العربي مثل التمرد، والرفض، والاغتراب، والقلق، والموت، والنزعة الدرامية، وغيرها من المظاهر الفنية، والجمالية،والوجودية التي فجرت المسكوت عنه، واستنطقت الغائب، وتجاوزت الواقع الحسي العيني إلى اللامرئي، واستشرفت المجهول.

وفي هذه الحالة، يمكن التساؤل عن"الإرهاصات الغضة" للنص الخليجي والجزيرة العربية في ضوء هذا التصور ؟ وهل بشّرت بالتغيير والتمرد على المألوف ؟ وإلى أي مدى تعمقت الرؤيا الدلالية بمستوى تحولات البنية الجمالية ؟ وهل استفاد من الأشكال التعبيرية الأخرى؟ .

ثالثا ــ نائيات المعاني وحالات التطابق:

تستنبط البلاغة العربية قوانينها الجمالية وفقا لنظام التوافق، وهو نظام يلزم عناصر التطابق، والوضوح، والإبانة، والسهولة، وذلك بقصد تيسير مسالك المتلقي، ووصول الرسالة الشعرية خالصة من كل تعقيد أو إبهام. وما زال الكثير من الشعراء العرب يكتبون في سياق هذا المنظور على الرغم من جنوح معظمهم إلى تكثيف الرموز، وغموض الدلالات.

وفي خضم ذلك، فإن فريقا من الشعراء الذين استمسكوا بهذه الشعرية، واستأنسوا بقوانينها، ظلوا يكتبون في سياقها مطمئنين إلى سهولة اللفظ، وبساطة المعنى، ووضوح العبارة. وفي رأينا أن مثل هذه النصوص لا يمكن أن تقرأ إلا في مستوى تطابق المقاصد.

وعلى الرغم من أننا لا نرمي إلى تنميط النصوص، أو وضعها في قالب تفسيري قسري، أو محدد سلفا، نلاحظ أننا نجد أنفسنا أمام شعريات مختلفة تفرض نظام تلقيها، بحيث ينتمي بعضها إلى الوضوح

والمعنى المباشر الخالي من الرموز والإيحاءات، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى الغموض التركيبي والـدلالي مما يفرض شكلا تقبليا مغايرا.

وإذا كنا قد تعرضنا للشق الثاني من العملية الإبداعية في تركيبتها الدلالية، وما تحمله من لغة مجازية، فإن القصيدة التي تنتمي إلى النوع الأول تقترب من اللغة النمطية ؛ لأنها قائمة على شاعرية المفردات المتطابقة، وبساطة الرؤية الجمالية، كما أنها تَبْتَسِرُ العمق الدلالي، أضف إلى ذلك أنها تنطلق من الإيقاع المباشر، كقول الشاعر الشاعر العماني سعيد الصقلاوي، كما في قوله :

في بحر شعرك الجميل أُبحرُ
وروض خدك النضير أُزهر
وهمس عينك الحنون أُسفر
مسافر أنا وأنت لي قمر
وأنت لي هوى وأنت لي قدر
وشاطئ الأمان بهجة العمر
... (الصقلاوي ١٩٨٥، ص ٨٥ ــ ٨٧)

ووثبا على إلغاء المسافات الزمنية والنفسية، ومرورا بالترابط الروحي بما تحمله رومانسية الطبيعة في الكلمات الدالة، ينساب التدفق الموسيقي بكلمات منغمة، يتساوق في تضاعيف نبراتها إيقاع الكلمة مع إيقاع روح المحبيْن في شكل دفقة موسيقية تجسد معنى المشاعر المتدفقة كما في (البحر، الشمس/ الروض، الخد/ السفر[في مسافر]، القمر/ الهوى، القدر/الشاطىء (في بهجة العمر)، أو كما في المقطع الثاني(جدار، نقشتك/ خيوط، غزلتك/ بخور، رسمتك)

ولعل هذا التدفق في انسياب الكلمات المتناظرة يحمل في تضاعيفه صدى لجرس موسيقي خارجي، يجمل ما خفي من جَوَى الشاعر الجَذِل. وعلى الرغم من وضوح المعنى وتحرر تفعيلته من "نظام الوزن"، نلاحظ أن الشاعر استطاع أن يخلق وحدة إيقاعية متماسكة بين محمول الدفقة الشعورية، والدفقة الموسيقية، من

منظور أن "الجرْس يجب أن يكون صدى للمعنى" (درو ١٩٦١، ص ٤٩). والقصيدة برمتها يتغلغل فيها الإيقاع الخارجي الذي يزاوج بين الرغبة والاحتواء؛ أي الرغبة في الإحراز، والاشتمال ــ ضمنا في التوازن القائم ــ على تناظر الكلمات، وما أحدثته من ترداد نغمي داخل التركيبة الكلية للقصيدة.

واعتقد أن هذا المستوى من التعبير يتعارض مع حقيقة التجارب الرائدة للجيل المعاصر الذي يتشبث ببنية الخيال كتعويض عن شاعرية العروض، " فالخيال الشعري في تجربة شعراء هذا الجيل، لم يكن نوعا من التعويض على [إقصاء] مقصود للعروض. فهو يدخل في سياق التحولات التي عرفتها هذه التجربة التي لم تعد تضع العروض كنعصر رئيس في برنامجها الشعري، بل ستولي أهمية كبيرة لعناصر أخرى بها ستتبدى خصوصية شعراء هذا الجيل. فالنص لم يعد مجرد تمرينات عروضية، أو استباق بين السواكن والمتحركات، بل أصبح أكثر حرية في امتلاك زمام ذاته" (يوسف ١٩٩٨، ص ٨٦).

ويبدو أن بعض الشعراء ما زالوا يعولون على الشرط العروضي، وإن كان ذلك لا يقلل من أصـــالة التجربة،إلا أنه يحصرها في المجال النظمي، ذي التعبير السطحي، حيث تكف القصيدة عن التفجر؛ لتصـــبح خطابا أقل تحررا واستقلالية، ومن ثم تقل حظوظه في تبني عناصر تكوينية أخرى.

وما يزال النسق النمطي يجهز على الشاعرية، ويجعل النص موجودا في مستوى التوافق الإيقاعي، الخاضع للتوافق النظمي، كقول الشاعر البحريني إبراهيم شعبان في قصيدة (العشيق المنتظر):

هل أنتظر
هل أنتظر
مجيئك اللامنتظر
يحتلني هذا الهوى
هذا النزيف المستتر
يخيفني أن نلتقي
في الحلم أو تحت النظر

الحب يطويني كما
يطوي المسافات القمر
إني عشيق طاعن
في روحه تزهو الصور
في القلب صيف مثلما
في القلب أعشاب نهر (شعبان ٢٠٠٠، ص ٨٣)

ويستمر الشاعر في غَزْلِ نزارياته الغزلية وفق ترتيب نغمي يقوده الحس النظمي، والتوهج الإيقاعي، ولا يحدث لدى المتلقي أي رد فعل يوجب التأمل، ويلزم التأويل، كما أن النص لا يحتفظ بخيبة تفارق إحساس القارئ، أو تشبع توقعاته حتى عندما يوهمنا الشاعر في الأبيات الأخيرة من القصيدة بإحداث نوع من المفارقة:

يا خنجر القلب الذي
في القلب يشتاق السفر
صبي على جرحي دما
ألقي على ناري شرر
يا حلوتي الأنثى اشطري (شعبان ٢٠٠٠، ص ٤١)

ويمضي الشاعر في ترانيمه الوترية التي أضفت تشكيلاتها اللغوية مذاقا إيقاعيا بنيت عليه الجمل الشعرية في رويّها (حرف الراء)، وبإمكان القارئ إجهاد آلياته النقدية رغبة فيما يمكن أن تمنحه من أفق متوقع خارج مجال التطابق، أو بما يمكنأن تثير في وجدانه أي نوع من التأثر على الرغم من الصور الغارقة في المحسوسات، والملتصقة بها.

وفي مقابل ذلك ـــ أيضا ـــ نلاحظ أن القصيدة تحمل إيقاعا داخليا، بوصفه بنية نظمية، تعتمد الإيقاع الكيفي الذي يستند إلى النبر في توحيد نغمات الجمل وتركيبها. وإذا كانت الجملة الشعرية أساسها النغم، فقد تجسد ـــ مثل ـــ هذه القصيدة صورة الإيقاع الداخلي، سواء من حيث ذائقة الهمس، أو من حيث ذائقة التجانس

بين الحروف والكلمات في توحيد الجمل الشعرية، وفي ذلك مطلب من ضرورة الحركة الشعرية لدى الشعراء المحدثين.

إن هذا النوع من النصوص يثير الدهشة في المتلقي، ولا يمنح المتعة، ولا يتعرض للمجهول، إنه يكشف دلالاته، ولا يستبطن معانيه، كما أنه ثبات متواصل لا تبدُّل فيه، ولا تنقُّل، وبالتالي فهو لا ينم عن التحول، وتجاربه نابعة من المألوف،وخاضعة له، ومثال هذا النموذج أيضا قول الشاعرة القطرية زكية مال الله في قصيدة " **إلى شمس غربت** ":

تتعانق الأشواق في عينيك
تحترق القناديل المضيئة
فأحس أحلامي شتاتا.. وارتعاشاتي..
هتافات غريبة
وأهيم كالشفق المدلى
في غروب.. في متاهات بعيدة
ويضيع في قدري الزمان
فلا حنين
ولا هوامش
في سجلاتي القديمة (مال الله ٢٠٠٥، ص ٢٨٩ ــ ٢٩٠)

يحاول هذا النص ــ على الرغم من خلو الأسلوب من العمق والجاذبية ــ الفكاك من حصار النظم، والانتشار، أو التشتت، عبر النثرية؛ لتُسَرّب الشاعرة معاني الحزن، ودلالات الأسى، في شحنة عاطفية يميزهاالطابع النثري. لكن الأسلوبية تظل رهينة التراكيب المعهودة، والصور البسيطة ذات الإيحاء المباشر، والخالي من التعقيد الجمالي، مما يحول النص إلى مجرد قطعة نثرية، أفرِغت من الإطار النظمي.

إن هذا النمط من النصوص لا يملك استراتيجية المواربة؛ لأنها نصوص ثابتـــة،وقارة، فـــي دلالات مستهلكة، وبنيات مستنفدة، إنه نمط غير متقلب أو مسكون بارتقاب مؤجل، ويشترك فـــي هــذا الــنمط مــن النصوص نموذج الشاعر اليماني عبد الرحمن محمد العمراني في قصيدة " اذكريني ":

اذكريني في الأصيل
عندما أرتقب الليل الطويل
وسميري فيه ذكرى عهد لقيانا الجميل
*****
واذكريني
اذكريني .. في المساء
عندما يظلم كوخ البؤساء
وفؤاد حرم اللقيا .. فكل تعساء
*****
واذكريني
اذكريني.. في السحر
بعدما يرقد سمار السمر
حين لا يسهر إلاي .. وشوقي .. والقمـــــر
*****
واذكريني
اذكريني ..في الصباح
وشعاع الفجر في الآفاق لاح
حينها .. تشرق ذكراك بقلب ما استراح (العمراني ١٩٨٥، ص ٢٢)

وهذا النص، أيضا، يتقدم بالتكرار، ولكنه تكرار يرهق النص، ويقتل فيه الشاعرية، ويختزله إلى شكل جاف يحتاجإلى الجاذبية، كما أن الطابع النثري الذي يطغى عليه يبدو فاترا؛ لأنه دخيل، وليس متأصلا فنيـــا، وبنائيا. إن هذا النوع من النصوص يبدد طاقة المتلقي.

أما الشاعر العماني هلال العامري فلم يكن أوفر حظا من سواه. لقد بدا أكثر ميولا لإيقـاع التفعيلـة، فانسكبت أبياته في انسياب هادئ، يتكئ على صمت موسيقى كلماته، إلا أنه لا يضـيف جديـدا، ولا يحـدث تغييرا، وإنما تظل عباراته ضمن النسيج اللغويالمألوف، والبناء التصويري المتداول، والأداء التركيبي المترابط في تنظيم الجملة الشعرية، كما أن صوره قائمة على تشبيهات متقاربة،ومأخوذة من المجال العاطفي الملموس، ويتضح ذلك من خلال قصيدته "الكتابة على جدار الصمت":

شجون الأمس يا أماه
تثقل كاهلي
وصدى الأحداث والغربية
وليل ما له آخر
ونسيان وتوديع
وزرع الأمس والتربة
وحلم الليل كابوس
يغلف أمسي الغابر
وحيدا صرت يا أماه
ويثقل كاهلي أمسي
ظننت بأننا كنا
معا شئنا بأن نرعاه
غريبا صرت يا أمي (العامري د.ت، ص ٥١ ــ ٥٢)

وبمثل هذه الآهات،والتوجعات، يصدر صوت الشاعر الكويتي يعقوب السبيعي تعبيرا عن حالة وجدانية، وقد امتزج نصه بإيقاع التفعيلة وتنوع القافية، وبكثير من الغموض، تبرز كلماته وكأنها منتزعة من أصولها التي وضعت لها انتزاعا، وهو يحاول أن يلبسها معاني أخرى، ويظهر ذلك جليا في قصيدته " لا أبالي" حيث جعل الشاعر نفسه من خلال الكلمة الاستفتاحية(ود اشتعالي) وقودا قابلا للاشتعال، والغريب في تركيبة

الصورة أنه لم يقل (إشعالي) وإنما قال(اشتعالي) وهو ما يشي بقابلية الولع بالتومُّق: (السبيعي ١٩٨٩، ص ١٣٥)

لا أُبالي..
..بالذي ودّ اشتعالي! ..
..والذي همّ ولم يقو على غير اعتزالي!
لا أُبالي..
بالذي أغمض عينيه على غير خيالي! ..
أيها الذّاهب عنّي..
..عش كما شئتَ بعيداً وصحيحا
واحتجب في كوكب العطر ثلاثين خريفاً..
...واصنع الدّهر
الكسيحا..،
وامنع الأقمار عن كلّ الليالي...،
واسحق الفجر .. إذا الفجر سعى لي،
واجعل القلب لما فيه ضريحا
..لا أبالي...
لن تراني .. أصفر الوجه
ذبيحا...،
...أرتمي في لُجّة الأحزان مغلوباً

تعبر هذه النصوص ــ التي اخترناها ــ من وجهة نظرنا عن التقريرية، النسبية، في الرؤية الشعرية، وفي اعتقادناأن هذا يعود بالدرجة الأولى إلى أن هذه النصوص تمثل البدايات الأولى لهؤلاء الشعراء، ولهــذا فقد بدت وكأنها الخطوة التأسيسية للأجيال اللاحقة، وأقرب من أن تحتوي شيئا يعكس واقعها المباشر. ومع كل ذلك فإن هذه النصوص تشترك في إنصاف المعنى الذاتي، وانطواء أصحابها على الإحساس المرهف بمعاني الحب، بخاصة وأنهم يتفقون في العاطفة الرومانسية حتى وإن اختلفت الطريقة التعبيرية.

إن اختيارنا لهذه النماذج بوصفها عينة لامتحان رؤيتنا النقدية، يقودنا إلـــى ملاحظـــة ازدحـــام هـــذه النصوص المنتقاة بمفردات متداولة، وعبارات يغلب عليها طابع العصر. كما يلحظ بعض القراء غياب العمق الرؤيوي والكثافة الإيحائية، بخاصة من وجهة نظر نقدية لا تثق كثيرا بشعرية النظم، أو هي بالأحرى لا ترى أنها الشكل الأوحد لانبثاق النص الشعري. ومع كل ذلك ليست الخصائص الفنية هي كل مـــا يطبـــع الـــنص الشعري، وإنما النظر في ما يحدثه النص من قضايا إنسانية وكونية يعد في صميم النظرية الشعرية ومستويات تطبيقاتها، ولا خلاف عندها بشأن الفصل بين الدلالة والتشكيل، بخاصة وأننا نراعي في الرؤية التأويلية التي اصطفيناها ضرورة التلاحم بين مستوى التعبير ومستوى المضمون.

قائمة المصادر والمراجع

إدريس. نجمة (١٩٩٨). **ديوان الإنسان الصغير**، الكويت، شركة المطابع العصرية.

إيفانوكس خوسيه ماريا (١٩٩٢). **نظرية اللغة الأدبية**، تر: حامد أبو حمد، القاهرة، مكتبة غريب.

إيكو. أمبرتو (٢٠٠٠). **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** (ط١)، تر: سعيد بنكراد، بيروت، المركز الثقافي العربي.

إيكو. أمبرتو (٢٠٠١). **الأثر المفتوح**، تقديم المترجم عبد الرحمن بوعلي،(ط ٢) ، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع.

بلمليح. ادريس (٢٠٠٠). **القراءة التفاعلية**،(ط١).المغرب، دار توبقال.

جنيد. جنيد محمد (٢٠٠٣). **ديوان حوارية طائر الرماد**، صنعاء، الهيئة العامة للكتاب.

حداد. قاسم (١٩٨١). **ديوان شظايا**، (ط١) بيروت: دار الفارابي.

حداد. قاسم (٢٠١٢). **مكابدات الأمل** (ط١)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الحربي. محمد جبر (**١٤٣١هـ). ديوان حديث الهدهد** (ط١)،السعودية، دار أعراف الرياض للنشر.

الخالدي. إبراهيم حامد (٢٠٠٥). **ديوان احتمالات المعنى**، الكويت، شركة المطابع العصرية.

خليفة. علي عبدالله (١٩٩٤). **ديوان أنين الصواري** (ط٣) المنامة، دار الغد.

خميس. ظبية (١٩٩٤). **ديوان القرمزي**، القاهرة، مطبوعات الظبية.

خميس. ظبية (١٩٩٦). **ديوان تلف**، القاهرة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والدراسات.

درو. إليزابيث (١٩٦١). **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، بيروت، مكتبة منيمنة.

الرحبي. سيف (١٩٩٦). **ديوان معجم الجحيم**، (ط١)، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

الرحبي. سيف (٢٠٠٧). **ديوان من بحر العرب إلى بحر الصين(سألقي التحيّة على قراصنةٍ ينتظرون الإعصار)**، بيروت، دار النهضة العربية.

الرومي. نورية صالح (١٩٨٠). **الحركة الشعرية في الخليج العربي، بين التقليد والتطور**، الكويت، شركة المطابع العصرية.

زايد. علي عشري (٢٠٠٣). **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، (ط١)، السعودية، مكتبة الرشيد.

السبيعي. يعقوب (١٩٨٩). **ديوان الصمت مزرعة الظنون**،الكويت، **منشورات رابطة الأدباء الكويتيين(ط١)** مؤسسة الرياضي للطباعة العامة.

السندي. فورزية (١٩٨٧). **ديوان هل أرى ما حولي**، هل أصف ما حدث، **(ط٢) المنامة**، المطبعة الشرقية.

شراء. محمد ناصر(١٩٨٣). **ديوان طقوس يمانية**، اليمن، دار الهمداني للطباعة والنشر.

شعبان. ابراهيم (٢٠٠٠). **ديوان هزي إليك بقلبي**، (ط١)، بيروت، دار الحرف العربي.

الصباح. سعاد (١٩٩٦). **فتافيت امرأة** (ط١) العراق: منشورات أسفار.

الصقلاوي. سعيد بن محمد (١٩٨٥). **ديوان أنت لي قدر**، مسقط، مطبعة الألوان الحديثة.

العامري. هلال (د.ت). **ديوان الكتابة على جدار الصمت**، سلطنة عمان، مطبعة النهضة.

العمراني. عبد الرحمن محمد(١٩٨٥). **ديوان غريب من اليمن، القاهرة**، مطبعة الأمانة.

الغافري. زاهر(١٩٩١). **ديوان الصمت يؤدي للاعتراف**،(ط١) ، ألمانيا، منشورات الجمل، كولونيا.

الغانمي. سعيد (١٩٩١). **أقنعة النص**، (ط١)، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

الفايز. محمد (١٩٨٠). **ديوان ذاكرة الآفاق**، (ط١) الكويت، شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

قطبة. محمد (١٩٩٤). **ديوان مشاعل ومشاعر(ط١)** قطر، طبعة خاصة.

مال الله. زكية (٢٠٠٥). **المجموعة الشعرية الكاملة**، الجزء الأول، (ط١) الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

ناظم. حسن (١٩٩٤). **مفاهيم الشعرية**،(ط١)، بيروت، المركز الثقافي العربي.

نصر. عاطف جودة (١٩٧٨). **الرمز الشعري عند الصوفية**، (ط١) بيروت، دار الأندلس.

الهاشمي. علوي (٢٠١٢). **الأعمال الشعرية الكاملة** (ط١)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يوسف، صلاح (١٩٩٨). **المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر**،(ط١) المغرب، دار الثقافة.

الدوريات

إيكو. أمبرتو(١٩٩٨). شعرية الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، **مجلة نوافذ**، السعودية، النادي الأدبي بجدة، ع٦.

بارت. رولان (**١٩٨٤**). نقد وحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، فلسطين، **مجلة الكرمل**، ع١١.

داوري**.** رضا (**٢٠٠٢**). الهرمينيوطيقا والفلسفة المعاصرة، بغداد، **مجلة قضايا إسلامية معاصرة**، ع١٩.

دوس. فرانسوا (٢٠٠٥). هل لفظت البنيوية أنفاسها ؟ تر: جهينة علي حسن، الكويت، **مجلة البيان**، ع٤١٤ .

الكندي. محسن (**٢٠٠٩**). استراتيجية التصوير بين الواقعية والسريالية تجربة الشاعر: زاهر الغافري نموذجا، سلطنة عمان، **مجلة نزوى**، العدد العشرون.

المراجع الأجنبية

beigbeder **.** Olivier (1986) **la symbolique**. Presses universities de france .

---

* البحث مدعوم من عمادة البحث العلمي(وحدة الدراسات التربوية والإنسانية) في جامعة البحرين.